BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO * ROMA * MCMLIII

Sommario

Disegni di Emilio Montagnani

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana,* presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese,* presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIV - NUMERO 10 - OTTOBRE 1953

Venezia 53

Della assoluta inutilità, e addirittura della risibilità, dei drammatici « pronunciamenti » sulla decadenza del cinema italiano, conferma più evidente non poteva offrire questo XIV Festival veneziano. Il quale nell'assenza pressocchè totale di opere autenticamente d'arte, assenza da non imputarsi a deficienze di « ricerche » sul mercato mondiale e tanto piú significativa per il ritorno di paesi da tempo assenti come la Russia e la Polonia, ha chiaramente confermato come questa decadenza investa l'intero cinema mondiale, che pur si attua nei diversi paesi in differenti condizioni produttive, e come sia addirittura assurdo formulare ricette alla nascita delle opere d'arte o programmi agli autori. Tali ricette e programmi potranno al massimo tornare utili ai fini della formazione di un decoroso mestiere, quello appunto che ha regnato sovrano in quasi tutte le opere presentate a Venezia confermando però come la correttezza lessicale e la puntualità tecnica del linguaggio filmico siano un fatto così universalmente acquisito da non meritare attenzione critica. Assenti quindi opere il cui valore si ponga come un rapporto trascendentale dell'esistenza nel suo attuarsi, ha dominato il mestiere sia pur nella sua nobile accezione di dignitoso artigianato; in taluni casi cosí vivamente impegnato da sfiorare l'arte e comunque da proporre motivi di interesse diverso, all'arte sempre connessi e in particolar modo al cinema. Poiché collocandosi ogni opera in una concreta situazione storica, è evidente che essa propone, nell'attuarsi del rapporto con il soggetto conoscente, una serie di motivi di interesse che si ricollegano alla sua complessa individualità di esistente nel mondo. Ed è proprio la complessità di motivi culturali ed umani, espressi in una ferma dignità stilistica, che ci inducono a considerare *Ugetsu Monagatari* di Kenji Mizoguchi il film migliore. Sull'opera dello stesso autore presentata l'anno scorso a Venezia, *La vita di O'Haru*, avevamo elevato talune riserve, pur riconoscendone l'indubbio valore culturale; riserve che facevano riferimento e ad una certa deficienza di ritmo e ad una troppo scoperta presenza di intenti moralistici e di episodi didascalici. In *Ugetsu Monagatari* l'autore perviene ad una maggiore fermezza di stile in senso figurativo e ad un maggiore equilibrio ritmico; non risultano invece completamente eliminati quegli intenti moralistici e didascalici che sono da considerarsi probabilmente pertinenti ad una

condizione culturale e sociale caratteristica del mondo giapponese. Come per il film dello scorso anno, l'autore ha tratto l'occasione alla sua creazione dalla letteratura giapponese, questa volta da quella a carattere popolare (« Racconti della pallida e misteriosa luna dopo la pioggia »), e ha ambientato anche questa volta la sua storia nella cruda condizione feudale del sedicesimo secolo; in *Ugetsu Monogatari* però gli intenti di descrizione realistica di un costume e di una condizione umana storicamente definita non sono l'elemento preminente, poichè Mizoguchi tende alla creazione di un mondo insieme reale e favoloso in cui siano fusi leggenda e storia, personaggi reali e fantastici, elementi veristici e favolistici. La lineare e quasi geometrica struttura della storia in cui le vicende dei due protagonisti sono poste su binari di voluto parallelismo, gli intenti moralistici evidentemente presenti e in tale struttura e nella costruzione psicologica schematica, senza essere però sommaria, dei personaggi, risultano giustificati dalla coerenza di uno stile narrativo fermissimo per respiro ritmico e i cui mezzi di espressione obbediscono a un criterio di scelta rigorosamente unitario. La eccellente fusione degli elementi visivi e degli elementi sonori, costituisce di tale stile la caratteristica fondamentale e la preoccupazione costante: con il raggiungimento di un equilibrio audi-visivo addirittura prodigioso in talune sequenze (come quella della traversata del lago, quella nella dimora della principessa, quelle della guerra), ma che rivela spesso lo studio preordinato e quasi matematico degli elementi dell'inquadratura ai fini di una ricerca preziosa che è testimonianza di scarsa partecipazione emotiva. Tutti gli elementi dell'inquadratura sono infatti impiegati per il raggiungimento di una perfezione di composizione visiva addirittura assoluta: la disposizione dei personaggi nel campo, i rapporti tra essi e gli sfondi, sono visti in funzione di una concezione dell'inquadratura di precisione geometrica; una concezione in cui la distanza, il tipo di obbiettivo, la angolazione, spesso preziosa, i movimenti di macchina di stupefacente scioltezza, la disposizione degli elementi luministici, concorrono alla formazione di un linguaggio di straordinaria suggestione visiva in cui la perfezione tecnica è trascesa su un piano espressivo. Tale eccellenza figurativa è potenziata dalla suggestione nascente dalla colonna sonora, forse la piú perfetta in senso espressivo che ci sia occorso di udire dopo *Vampyr* di Dreyer, in cui i tre elementi, parola rumori musica, sono perfettamente fusi in strettissima aderenza alla qualità visiva delle immagini e alla loro cadenza ritmica. I rapporti tra elementi sonori dell'inquadratura ed elementi visivi, non soltanto interni ma esterni, sono il risultato, oltre che di uno studio attentissimo, di un gusto cosí preciso da divenire espressione di un mondo: ogni ambiente scenografico, felicemente stilizzato negli interni, è infatti caratterizzato da un tipo di suono (il sordo boato per le sequenze della guerra, la campanella lontana per la casa dell'aldilà, l'insi-

stente tamburo nelle sequenze al mercato), aderente nel suo valore emotivo al significato narrativo dell'episodio che in un certo ambiente si svolge; la distanza e la posizione dei personaggi nel campo è vista in stretta funzionalità con la qualità sonora delle loro voci che concorrono alla formazione di un impasto di perfetto equilibrio con i rumori e con la musica di fondo; il tempo di lettura delle diverse inquadrature derivante dalla scelta stilistica di taluni elementi visivi interni ed esterni è in rapporto costante con il ritmo auditivo della colonna sonora. Tale eccellenza stilistica in senso formale trova un riscontro sufficientemente puntuale nella partecipazione emotiva dell'autore all'umanità dei personaggi, pur alquanto schematici come si è detto, e costituisce l'elemento essenziale della coerenza, quasi sempre perfetta, in cui è mantenuto il transitare della vicenda da un mondo reale a un mondo favoloso, entrambi avvolti nell'alone di una storicità ideale, al di fuori del tempo, e collocati in un rarefatto clima di leggenda. Qualche scompenso è tuttavia notabile specie nella sequenza del ritorno a casa del protagonista: se infatti la sua avventura fantastica nella casa stregata è sostenuta da un complesso di elementi (visivi: la scenografia stilizzata della casa stregata, auditivi: gli effetti sonori simili a lontani echi di un mondo trascorso, ritmici: l'atteggiarsi a volte ieratico e a volte convulso dei personaggi dalla controllatissima recitazione tenuta in tutta la sequenza su un tono leggermente esasperato), il suo ritorno a casa, dove soltanto il figlio è rimasto ad attenderlo, genera qualche incertezza e perplessità narrativa a causa di una imprecisa distinzione dei limiti che separano il sogno dalla realtà: un uso poco sorvegliato dei rapporti spaziali dei personaggi nel quadro e soprattutto la mancanza di inquadrature « soggettive » del protagonista che puntualizzino la sua « rêverie », denunciano infatti come l'autore abbia cercato il raggiungimento di un effetto di sorpresa alquanto superficiale e ingiustificato. Il film serba comunque una sua indubbia nobiltà che trae motivo non soltanto da elementi di carattere culturale, quali una perfetta ricostruzione ambientale e storica, un fermissimo gusto nella descrizione dei costumi dei personaggi, una eccellente impostazione scenografica, non soltanto dalla stringatezza figurativa e ritmica del linguaggio in cui è evidente una assoluta padronanza dei mezzi tecnici (specie nei movimenti della camera, nello splendore fotografico e nella sapiente impostazione luministica), ma anche dallo svolgimento drammatico dell'opera attraverso il cui complesso di elementi, narrativi e figurativi, il mondo dell'autore assume espressione coerente e significativa. E un più sorvegliato dosaggio di effetti nella parte finale del film e la rinuncia a certe indulgenze verso un moraleggiare forse caratteristico della narrativa e del mondo culturale giapponese, avrebbero addirittura conferito all'opera la compiutezza dell'arte.

Di carattere eminentemente formale, e quindi del tutto deteriore, è invece la coerenza stilistica che informa *The saga of Anatahan* (La

saga di Anatahan) di Joseph Von Sternberg: nel senso che il film è la testimonianza sepre piú aperta della decadenza del suo autore ancora irretito in reminiscenze puramente formali di quelli che furono gli elementi fondamentali delle sue opere maggiori. L'ossessione di inquadrature colme di elementi scenografici atti soprattutto a frantumare la luce in iridescenze variamente screziate, il sesso quale centro motore del dramma dei personaggi, il mito della « vamp », ritornano, ma in quale gelido assenteismo emotivo e in quale decadenza ritmica, anche in questo film in cui Sternberg si è evidentemente illuso di rinverdire le fonti della propria ispirazione a contatto con un mondo primitivo e con personaggi di animalesca veemenza. Ma le suggestioni ambientali e la cruda ferocia di cui il film avrebbe dovuto essere permeato e che avrebbero dovuto costituire rispettivamente la inevitabile premessa e il clima emotivo allo svolgersi del dramma, sono rimasti allo stato puramente intenzionale: il gelido atteggiamento dell'autore non identifica nemmeno una posizione etica di condanna al mondo descritto, ma soltanto una estrema stanchezza narrativa e un assoluto inaridimento fantastico. I personaggi sono fantocci privi di ogni umanità, sia pur intesa in senso primordiale, la « vamp » sembra una grottesca e irridente caricatura delle altre creature di Sternberg, la sequenza di delitti a catena non trova una giustificazione drammatica ma è avvilita al piano di un episodio di cronaca nera sia pur inconsuetamente ambientato. Il film ha sviluppi arbitrari e gratuiti, inutili ritorni, frequenti incertezze, e denuncia ad ogni momento come l'autore non riesca a partecipare in alcun modo alla vicenda e ai personaggi: il che lo induce ad accettare ad esempio l'inserimento di pessimo gusto di sequenze di « repertorio », e a ricorrere all'uso pleonastico e didascalico di un narratage anonimo, a credere alla funzionalità espressiva di quelle apparizioni fantastiche di personaggi nel finale. E tutto risulta in definitiva anonimo e arbitrario, pallido ricordo delle istanze di un mondo che non trova piú la necessaria coerenza stilistica per esprimersi compiutamente.

La maturità di stile di *Ugetou Monogatari* che testimonia il significato inserirsi del cinema giapponese in un mondo di ricchissime tradizioni artistiche e culturali, non è rinvenibile nelle opere del cinema americano, sempre piú invischiate nelle pastoie di una formula. Il mestiere, inteso come mito delle ricette di successo oltre che come correttezza tecnica e lessicale, costituisce il maggior pericolo per il cinema americano vivente ormai nella maggior parte dei casi su strutture e personaggi anonimi e standardizzati. Una sola eccezione tra i film presenti, costituita da *The little fugitive* di Ray Ashley Morris Engel Ruth Orkin, opera che per gusto figurativo per purezza di racconto per semplicità di impianto e per immediatezza emotiva può ricondursi alla scuola di quel cinema sperimentale e passo-ridottistico che accoglie molte

personalità significative e molte speranze del cinema statunitense. *The little fugitive* non è un film di grande impegno; la storia del piccolo protagonista, nonostante taluni accenti di ordine drammatico, non assurge mai ad un autentico clima di pathos, nè investe mai compiuti significati poetici. Il clima emotivo ed il valore artistico del film sono notevolmente al di sotto di quelli, ad esempio, di *The quiet one* di Mayers in cui la acuta solitudine del bimbo investiva significati dolorosamente umani in un clima di rarefatta intensità lirica. La estrema levità di toni che caratterizza l'avventura del piccolo protagonista di questo film ed il pudore nell'evitare qualsiasi accentuazione di ordine melodrammatico, possono legittimare il sospetto che gli autori abbiano addirittura ridotto il movente narrativo del film a un semplice pretesto per realizzare una sorta di documentario in cui siano abilmente sfruttate tutte le suggestioni figurative e ritmiche che un grande parco di divertimenti può offrire al mezzo di espressione filmica, ed in cui siano sottoposte ad acuta analisi le reazioni psicologiche di un bimbo in completa libertà di fronte a tale mondo fantasmagorico. E' evidente infatti nel film un certo squilibrio tra la parte iniziale, di aspro sapore documentario e densa di spunti di ordine drammatico (la solitudine spirituale nel bimbo, l'influenza dei compagni e dei fumetti, il fondamentale egoismo dei ragazzi piú grandi ecc.), e la seconda parte che quel rigore visivo e quegli spunti drammatici sembra dimenticare per puntare decisamente sulla analitica, e spesso compiaciuta, osservazione di un mondo inconsueto colto nelle sue suggestioni piú scoperte, e sulle reazioni del bimbo viste sotto un profilo di ordine strettamente psicologico. In tale frattura e il difetto fondamentale del film, poichè non può ccettarsi la tesi che il lungo vagare del bambino nel luna park sia la testimonianza della sua inconscia necessità di evasione dal rimorso per la uccisione, da lui ritenuta vera, del proprio fratello. Se anche tale intenzione era presente negli autori essa non assume vigore drammatico: la storia del bambino non ha infatti un preciso svolgimento dialettico che sottintenda una chiara parabola emotiva, vive piuttosto su notazioni psicologiche acute ma occasionali, ed i suoi sviluppi sono dettati più che dall'intima esigenza di un concreto approfondimento degli elementi poetici della solitudine del personaggio, dal desiderio di sfruttare al massimo i motivi offerti dai rapporti del personaggio stesso con l'ambiente. Questa è la ragione per cui la sbalorditiva sincerità e spontaneità del piccolo interprete, pur testimoniando la meticolosa attenzione degli autori e la loro intelligenza nel cogliere di tale spontaneità gli aspetti più immediati e felici, non investe significati di ordine trascendentale. E di questo non eccessivo impegno degli autori, denuncia di una impossibilità a trasferire la storia del bimbo su un piano di autentico lirismo, forniscono conferma anche talune compiacenze di ordine figurativo, come le inquadrature dei musi dei cavalli della giostra e

quelle che, attraverso angolazioni inconsuete e attraverso una sapiente composizione, tendono a conferire ad elementi di natura morta una pregnanza ed un valore quasi metafisici. Così pure talune fratture di ordine ritmico, per la presenza di inutili ritorni su certi motivi (i cavalli la giostra ecc.) e per la sproporzione tra le parti costitutive del film (eccessivamente lunga ad esempio la sequenza sulla spiaggia anche se ricca di notazioni felici), sono significative per precisare i limiti della fantasia degli autori; così come è significativa quella assoluta mancanza di movimenti della camera che tradisce il gusto nettamente fotografico degli autori provenienti da quella scuola sperimentale di cui si è detto. Ma sarebbe errato, a causa di tali deficienze, annullare i molti meriti del film, primo tra tutti quello di un evidente disprezzo della osservanza di formule di sicuro successo spettacolare. Il film ha infatti, come si è detto, una linearità ed un purezza di racconto che rifiutano ogni indulgere verso facili effetti, una fermezza di gusto viva e immediata orientata su tendenze alquanto inconsuete (tipiche della fotografia astratta: basti pensare al giuoco dei piani che deforma i rapporti spaziali tra gli elementi dell'inquadratura e alla peculiarità delle angolazioni per porre tra gli elementi stessi inconsueti rapporti figurativi), una ricchezza di notazioni che, pur se rimangono sul piano dello studio psicologico, sono testimonianza di una partecipazione umana viva e sentita da parte degli autori. E se il film non raggiunge mai quello slancio poetico presente nella passeggiata del piccolo Egmund in *Germania anno zero* di Rossellini, esso serba una suggestione costituita dalla misura e dalla partecipazione emotiva con cui gli autori hanno guardato i rapporti tra il bimbo e il mondo intorno a lui, esprimendo i dati di una cronaca quotidiana in termini di un linguaggio asciutto e teso che sfiora a tratti la dignità poetica.

Tutto orientato invece verso lo sfruttamento abile e scontato delle possibilità offerte da una formula perfetta nel suo meccanismo emotivo è *Pick up on South Street* di Samuel Fuller. E' infatti la assoluta mancanza di un mondo, con le sue esigenze esistenziali e conseguentemente con il suo giudizio, a costituire l'elemento negativo di questo film in cui la costruzione narrativa e il ritmo del racconto rivelano una sapienza artigianale quasi perfetta. Infatti il concatenarsi serrato degli avvenimenti, con la presenza di sequenze che sfruttano al massimo la tecnica del « suspense » (come quella iniziale nella metropolitana o come quella dell'uccisione della vecchia o come quella nella baracca del ladro), la descrizione sommaria ma abbastanza incisiva dei personaggi, (tra cui fa spicco quello inconsueto della vecchia informatrice di polizia) l'ambientazione ricca di notazioni autentiche e precise, non sono elementi sufficienti a conferire al film un autentico valore drammatico a causa delle continue concessioni spettacolari che ne forzano la cadenza, soprattutto nel finale, verso soluzioni retoriche e svuotano l'umanità di

personaggi sul piano convenzionale di figure da romanzo poliziesco. Sopraffatto dalle esteriori necessità di ossequienza ad una formula di immediata suggestione emotiva, in cui siano rigidamente previsti colpi di scena sviluppi narrativi e metamorfosi di personaggi, il dramma non suscita mai un'emozione che vada oltre la tensione psicologica generata dall'incertezza della sua soluzione, anche se il palese conformismo del film non possa davvero legittimare l'aspettativa di qualche cosa di diverso dal lieto fine. Pure un qualche motivo di interesse è riscontrabile nella tecnica narrativa di Fuller, una tecnica che sfrutta con estrema puntualità le possibili suggestioni dei mezzi espressivi filmici e le risorse ritmiche del linguaggio, valendosi dell'interpretazione di un complesso di attori che danno vita a personaggi certo non eccessivamente originali nè ricchi di particolare significato, ma comunque immediati e credibili. Inoltre è presente nel film un certo gusto figurativo, palese soprattutto nei movimenti della camera tendenti a mantenere costanti nell'inquadratura taluni rapporti spaziali tra i personaggi e l'ambiente, e un felice impiego dell'elemento sonoro, notabile nella sequenza dell'uccisione della vecchia: la migliore del film anche se indulge a sbavature retoriche. E il film resta un esempio tipico della perfezione e della decadenza, in due ovvie diverse accezioni, del cinema americano.

Ad un mestiere ben più logoro, è improntato *Roman holiday* (Vacanze romane) di Wyler, opera di scoperta fattura commerciale in cui non è più rinvenibile alcuno degli elementi stilistici di questo autore, in altre occasioni su un piano impegnato e dignitoso. Il film oscilla di continuo privo di equilibrio tra la fiaba e la realtà: senza riuscire ad assumere la cadenza svagata e sospesa della prima e quel minimo di necessaria credibilità della seconda. I continui passaggi tra i due climi, specie nella seconda parte, risultano pertanto gratuiti e fastidiosi, ed il finale triste, convenzionale non meno di quello lieto, fa scivolare i personaggi addirittura nel ridicolo. I quali personaggi non sono che manichini senza concretezza umana, mentre le loro reazioni sono caratteristiche di tutta una letteratura deteriore per dattilografe. La parte migliore del film è l'inizio, in cui non manca qualche « gag » piacevole anche se non eccesivamente originale (la scarpa stretta al ricevimento, la sonnolenza della ragazza che le fa commettere le cose più strane); poi tutto precipita nella più futile banalità, anche in conseguenza di un livello recitativo di tutti gli interpreti, eccettuata la Hepburn abbastanza intelligente e sensibile, ben lontano da quello richiesto da commedie di questo genere e da quello a cui Hollywood ci ha abituati. Formalmente il film è appena corretto, con qualche sciattezza fotografica; il ritmo è slegato e pieno di squilibri, con inutili lungaggini; il commento sonoro non trascura i più grossolani effetti melodrammatici come del resto il dialogo non manca dei più vieti luoghi comuni.

Soltanto apparentemente di atteggiamento anticonformista è invece

The bad and the beautiful (Il bruto e la bella) di Vincent Minelli, autore troppo fragile e superficiale per un tema impegnativo come quello della critica all'avidità e al commercialismo del mondo di Hollywood attraverso la vicenda della grandezza e della decadenza di un personaggio. Manca all'autore quella capacità incisiva di descrizione, quel mordente aspro e puntuale nella polemica, e soprattutto quel senso di umanità che supera la polemica stessa su un piano più elevato, che hanno consentito a Wilder di esprimere del mondo del cinema una visione sintetica e tragica in *Sunset boulevard*: Minelli, pur da una partenza che poteva sottintendere addirittura feroci significati polemici, non poteva che ricadere, per deficienze di stile e per mancanza di intima coerenza, in un commercialismo sia pure parzialmente mascherato. Ed infatti il film non riesce a definire il personaggio centrale in quei termini essenziali che dovrebbero giustificare e i suoi movimenti psicologici e i suoi rapporti con tutti gli altri: il suo feroce egoismo, la sua aridità morale posseduta da una crescente megalomania, il suo irresistibile fascino, sono elementi che si deducono logicamente dagli sviluppi del racconto ma che non sono drammaticamente dimostrati. Da ciò la necessità di giustificare la complessa psicologia che guida i suoi atti soltanto con battute di aperta convenzionalità e che non si inseriscono nel vivo del suo dramma che è sostanzialmente quello di una perpetua solitudine morale: le sue azioni risultano quindi arbitrarie o addirittura incomprensibili, così come arbitrarie e incomprensibili sono le reazioni degli altri personaggi tutti definiti secondo linee alquanto convenzionali e superficiali. Faticoso nella sua stessa artificiosa costruzione, il dramma non ha la necessaria stringatezza stilistica e ritmica e oscilla tra sbavature patetiche e colpi di scena gratuiti. E della meccanicità dei personaggi loro affidati sembrano coscienti anche gli interpreti: da Douglas, abbastanza estraneo in senso emotivo e cristalizzato in un « cliché » ormai a lui caro, a tutti gli altri, alquanto convenzionali e freddi, eccettuata forse la Turner che ha qualche buon momento specie nella retorica sequenza dell'attacco isterico. Il film ha un inizio abbastanza felice, di lodevole scioltezza narrativa, ma in seguito non riesce a prendere quota, troppo invischiato in elementi spettacolari di facile interesse, troppo preoccupato di non assumere un atteggiamento eccessivamente crudo e polemico: e infatti il mondo del cinema, con il suo arrivismo e la sua antropofagia, non risulta affatto definito.

The fourposter (Letto matrimoniale) di Irving Reis rappresenta un singolare « tour de force » nella storia del cinema: il tentativo di realizzare un film interpretato esclusivamente da due attori e il cui ambiente è costituito da un'unica stanza. Tentativo che, nella sua assoluta anonimità stilistica e nella sua pesantezza ritmica, conferma la propria totale inutilità che trova d'altra parte ulteriore conferma nella mediocrità del testo teatrale che ha offerto materia al film. La

completa assenza di un proprio mondo da esprimere da parte di Reis, è fin troppo evidente nella supina accettazione degli elementi dell'opera teatrale che egli ha pedestremente fotografato, dinamizzandone in modo ingenuo e banale taluni passaggi attraverso pleonastici movimenti della camera. La opprimente stanchezza ritmica generata da tale completa incapacità di reinventare autonomamente i termini del lavoro teatrale, e addirittura da tale ottusa « scommessa » di aderenza totale, ha probabilmente motivata l'immissione nel film di quei brani di disegni animati di John Hubley i quali, molto gustosi per lo spiritoso tratto grafico e per il dinamismo ritmico, generano un fastidioso e stridente contrasto con il resto del film. Nel quale l'unico elemento di interesse va ricercato nell'interpretazione di Lilli Palmer, pronta e sensibile nell'investire di spiritosa o patetica intensità i passaggi psicologici del personaggio. Il commento sonoro acuisce, con la sua aperta convenzionalità, la anonimità stilistica di quest'opera che contraddice nella loro fondamentale essenza le proprietà peculiari del linguaggio filmico: ed è evidente che qui non si vuol porre nuovamente la ormai superata questione degli specifici, ma soltanto precisare che la assoluta libertà nella scelta dei mezzi espressivi da parte dell'autore deve obbedire alle istanze della sua intima individualità, essere cioè espressione della coerenza dei criteri di scelta nella oggettivazione dell'opera, a patto di decadere al livello del più futile ed esteriore dilettantismo.

Opera molto più americana che inglese, per ovvie ragioni, deve considerarsi *Moulin Rouge* di Huston, che alla biografia di Toulouse-Lautrec si è avvicinato con una severità di impegno di cui è doveroso rendergli atto. Purtroppo tale condizione di sincerità spirituale non è stata sufficiente ad una soluzione efficiente di tutti i problemi stilistici, di notevole complessità, che si ponevano all'autore e che si concretavano essenzialmente in un doppio profilo: la rievocazione degli elementi realistici che avevano costituito stimolo alla creazione artistica di Toulouse-Lautrec, che erano cioè stati felice occasione del suo attuarsi autentico, e la descrizione drammatica della sua psicologia della sua amarezza del suo sarcasmo, in una parola del suo mondo: il tutto attraverso una visione unitaria in cui l'elemento cromatico divenisse il ponte di passaggio dall'occasione ispirativa al mondo del pittore, concretandolo in tutta la sua dolorosa umanità. Compito notevolmente difficile e che avrebbe richiesto oltre che un impegno sincero, anche un gusto di estrema consapevolezza e raffinatezza, una qualità cioè di cui difetta Huston autore di grande vigoria espressiva e dalle geniali intuizioni, ma dagli evidenti squilibri stilistici e soprattutto dalle palesi carenze di gusto specie sotto il profilo culturale. Una prima deficienza del film consiste infatti proprio nella mancanza di una precisazione di atmosfera, nella inesistenza cioè di quella Parigi gaudente e briosa, intellettuale e affascinante, che costituisce la inevitabile premessa all'arte

di Lautrec e alla sua significazione storica. Che se è vero che Lautrec resta in un certo senso un solitario nella corrente della grande pittura francese dell'ottocento, il valore di tale solitudine nasce proprio in funzione di un ambiente da cui l'autore si isolò per cercare al di fuori dell'intellettualismo, la fonte della sua ispirazione: in quei luoghi in cui il decadimento dell'esistenza sembrava singolarmente attagliarsi alla sua disperata amarezza. Nel film di Huston, specie nella parte iniziale, è evidente lo sforzo di creare un clima di assoluta puntualità storica: e ciò nonostante il Moulin Rouge richiama con troppa facilità i « saloons » dei western; in seguito anche tale impegno si frantuma in un urto di interessi divergenti. Quegli interessi, consistenti in una sorta di idealizzazione romantica della figura del protagonista, che fanno slittare il film su un piano melodrammatico in cui vanno dispersi i significati più peculiari della personalità di Lautrec. Ed infatti ad una parte iniziale di notevole sostenutezza drammatica, dalla sequenza al Moulin Rouge a tutto l'episodio di vita comune con la prostituta, succede un sempre più aperto decadimento in cui si alternano sequenze di pessimo gusto, come quelle che tratteggiano i rapporti del protagonista con i propri parenti, ad altre in cui predominano falsi ed esteriori elementi di ordine sentimentale, come in tutto l'episodio dell'amore per l'indossatrice. La figura del protagonista esce frantumata da tali interessi dispersivi: non sono espresse nè la sua disperata acredine verso l'esistenza, se non attraverso retoriche imprecazioni verbali ed eccetto qulche fugace passaggio psicologico, nè la sua animalesca vitalità fisica, né la sua compiacenza nel cadere sempre piú in basso: e Lautrec finisce con l'apparire un povero storpio intriso di romantiche inattuabili fantasticherie d'amore la cui delusione annega nel bere. Ed è evidente che qui non si muovono appunti di inesattezza biografica, ma si contesta la validità di una simile reinvenzione parziale, secondo schemi tutt'altro che originali, del personaggio che l'autore d'altra parte cerca di descrivere fisicamente e storicamente nel modo più esatto: il mondo di Lautrec non arriva infatti a prendere consistenza nel film proprio perchè manca l'elemento fondamentale della sua esistenza e cioè il bisogno continuo e disperato di dipingere. Di ciò sembra del resto cosciente anche l'autore quando avverte il bisogno di sintetizzare, nel modo più sbrigativo e di peggior gusto, l'arte di Lautrec attraverso le due sequenze, costituite dal montaggio di inquadrature dei quadri e delle stampe, che si inseriscono così faticosamente nella narrazione. Così pure l'obiettivo di risolvere soprattutto attraverso gli elementi cromatici i motivi fondamentali della vita di Lautrec, non è che saltuariamente raggiunto nel film: nella sequenza iniziale per l'atmosfera rossastra e la vivacità dei contrasti cromatici; nelle tonalità azzurro-verdi dell'atmosfera notturna, nella sequenza della passeggiata solitaria del protagonista (di buon ritmo, ma turbata da quell'orrenda rievocazione oleografica della sua

vita giovanile a base di banalità letterarie d'appendice); nel violento colore degli sfondi nelle inquadrature del protagonista insonne; nei lividi contrasti tra tonalità azzurre e verdi-gialle nella sequenza dell'ultima ubriacatura di Lautrec nel sordido bistrò in cui è l'elemento cromatico a identificare la decadenza del protagonista utilizzando tonalità fondamentali della sua tavolozza. Né mancano nel film altri elementi di interesse, ché Huston è pur sempre autore di felici intuizioni, palesi ad esempio nella trovata iniziale di mostrare Lautrec costantemente seduto per accrescere il sapore il contrasto della sua deformità; o nella trovata di descrivere in due sole inquadrature gli equivoci luoghi in cui Lautrec visse l'ultima parte della sua esistenza; o nella ferina vitalità con cui è descritto il personaggio della prostituta (eccellentemente interpretata dalla Marchand). Del resto tutto il film è sostenuto da un gusto figurativo, che pur se deficiente in senso culturale e scarsamente funzionale, è vivo e accorto nella composizione dell'inquadratura e nell'uso degli elementi esterni di essa. Meno felice il ritmo del montaggio che alterna momenti eccellenti, come la sequenza iniziale del can-can, tutta con attacchi sul movimento di ordine direzionale, o le scene dei litigi tra il protagonista e la prostituta, ad altri di chiara decadenza, come l'interminabile canzone al Moulin Rouge, la preparazione del cartello, la melodrammatica scena della Gouloue decaduta, il finale con quelle sovrimpressioni di stupefacente cattivo gusto. Sono questi continui squilibri, che denotano la mancanza in Huston di un sicuro stile, a confinare l'interesse di questo film in alcuni frammenti, massimo tra tutti quello iniziale, e nell'interpretazione di Ferrer che, pur non rivestendo aspetti di eccezionale impegno, ha momenti di indubbia efficacia.

Assenti i nomi più accreditati dalla selezione italiana, ne è risultato forse acuito il suo interesse per la presenza di autori giovani, almeno come numero di opere realizzate, e tra quelli che autorizzano le più fondate speranze. Occorre riconoscere con serenità che il bilancio non è stato positivo: un'opera del tutto mancata: *Napoletani a Milano* di Eduardo De Filippo; una di appena corretta dignità artigianale: *Anni facili* di Luigi Zampa; una colma di squilibri e di errori nonostante l'evidente impegno e valida non senza riserve soltanto in un frammento: *I vinti* di Michelangelo Antonioni; ed una di notevole agilità narrativa e ricca di brani pregevoli ma non immune anch'essa da scompensi di struttura e di gusto: *I vitelloni* di Federico Fellini. Il quale, nella descrizione di un mondo provinciale ricco di notazioni umane e di spunti satirici mordenti, ha confermato, sia pure su un piano di molto più accorto mestiere di più agile fantasia e di maggiore equilibrio, la stessa deficienza di impegno etico di *Sceicco bianco* che risolveva sul piano del puro gioco umoristico, con flebili notazioni patetiche, situazioni esistenziali di vasta risonanza e di significativo interesse che avrebbero richiesto nell'autore atteggiamento ben più autentico. In-

dubbiamente in *I vitelloni* la partecipazione dell'autore alla propria opera è maggiore che nel film precedente: una critica al triste mondo dei personaggi può ritenersi implicita nella luce spesso caricaturale e grottesca in cui sono visti, e una condanna etica nella punizione del protagonista nel finale. Ma tale atteggiamento dell'autore è ancora troppo generico e scarsamente impegnato: si avverte di continuo il conflitto tra la simpatia istintiva che l'autore prova per i propri personaggi, simpatia in senso psicologico e umano e non in senso creativo, e la necessità razionale che egli avverte di condannarli: da ciò gli squilibri di atteggiamento dell'autore che si risolvono in una mancanza di coerenza stilistica in senso espressivo. Con tali riserve sulla autenticità di atteggiamento dell'autore non si vuole, è ovvio, porre una questione di contenuti, estranea di per se stessa al film in quanto espressione artistica, né si vuole cioè tracciare obiettivi o porre limitazioni all'assoluta libertà creativa dell'autore; ma soltanto si identificano le cause delle disarmonie stilistiche e delle fratture di gusto che non è difficile riscontrare nel film, dei suoi scompensi strutturali, della genericità e superficialità di descrizione di taluni personaggi e ambienti. Infatti è da attribuirsi alla simpatia umana che Fellini sente per *I vitelloni,* e quindi alla sua fondamentale incapacità a condannarli come espressione di un atteggiamento esistenziale inautentico e dispersivo, la presenza nel film di brani di compiaciuta leziosità descrittiva e soprattutto la convenzionalità del finale in cui manca all'autore il coraggio di esprimere una condanna definitiva e irrevocabile del personaggio, (come sarebbe accaduto, ad esempio, se nel momento di disperazione per la scomparsa della moglie il protagonista avesse accettata l'offerta della prostituta), o di riscattarlo su un piano di dignità umana attraverso una catarsi che tragga la sua giustificazione da elementi narrativi, (quale come poteva essere, ancora a titolo di esempio, il suicidio della moglie). L'espiazione del personaggio centrale che riassume ogni possibile viltà e bassezza morale, è espressa nell'insulsa scena della punizione corporale da parte del padre e l'opera si conclude in una soluzione piuttosto ipocrita che evade ogni impegno. Analogo discorso potrebbe farsi per tutti gli altri personaggi del mondo dei vitelloni il cui dramma intimo è comunque più enunciato che espresso, come del resto quello del protagonista, e non sufficientemente giustificato da elementi di ordine ambientale. Si pensi alla vicenda di Alberto, che resta sospesa e irrisolta, al personaggio di Franco, tutto letterario e non giustificato narrativamente nella sua malinconia e nel suo desiderio ansioso di evasione che sfociano nell'arbitraria partenza finale, a quello di Poldo, convenzionale nel suo atteggiamento sognatore e il cui urto con il mondo è affidato alla sequenza di orrendo gusto con l'invertito. Il gusto del bozzetto e della « boutade », vivissimo in Fellini e che gli permette notazioni rapide immediate e felicissime, lo porta altre volte a

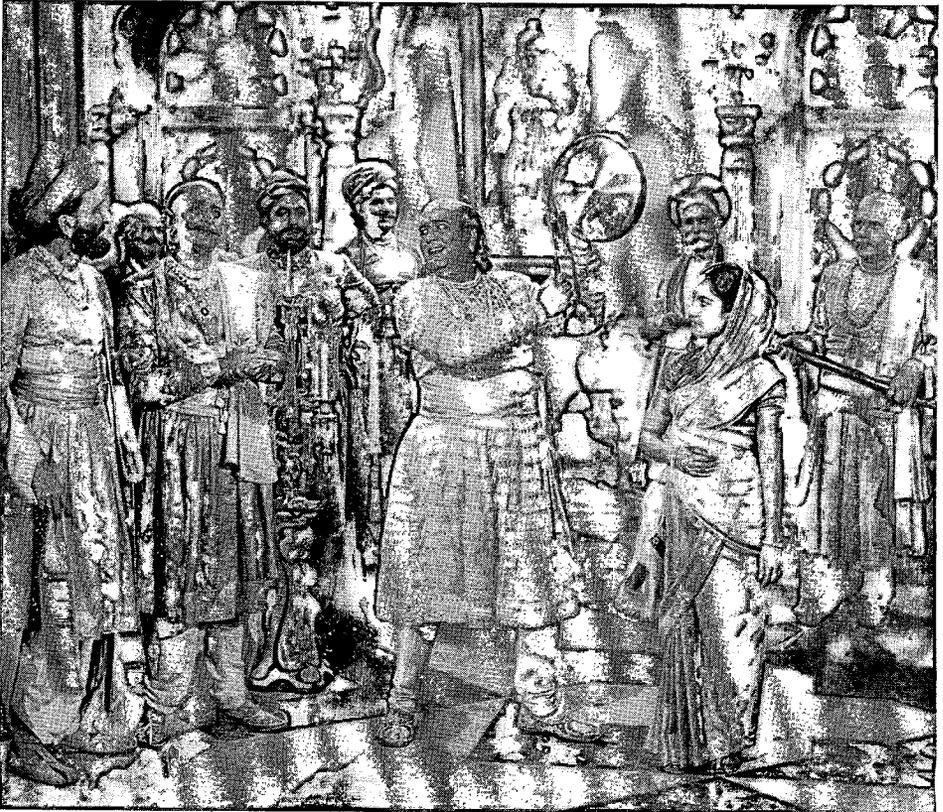
una sorta di edonismo letterario che si esaurisce nel divertimento della battuta fine a se stessa o della trovata umoristica marginale che non si inseriscono nella viva umanità dei personaggi e della vicenda. Esistono infatti nel film episodi eccellenti, piuttosto frammentari nel loro collegamento ma felici in se stessi; come quello dei vitelloni fermi in riva al mare, sostenuto da un sicuro gusto figurativo e intriso di noia e di malinconia; come quello del caffè, punteggiato di notazioni satiriche acute (gli occhiali da sole, la samba); come il ballo di carnevale, di fervido gusto figurativo e di ritmo eccellente anche nella sequenza dell'accorata malinconia dell'alba che si conclude nello scoppio improvviso, un pò forzato ma fermo, del dramma di Alberto. Ma accanto a tali frammenti altri ne esistono di pessimo gusto, come quello del teatro di varietà, fiacco per ritmo dalle molte notazioni banali e che si conclude pessimamente nell'invito del vecchio commediante; come quello del rientro a casa di Alberto dopo la fuga della sorella, in cui il gusto della battuta comica (aggravata dall'inefficienza dell'interpretazione di Sordi) disperde il clima teso precedentemente creato; come quello di sconfortante banalità dell'insulto ai contadini. Comunque è indubitabile che una certa atmosfera tra umoristica e nostalgica, in cui si fondono caricatura e tristezza, è viva e presente nel film di Fellini del quale le cose migliori ci sembrano le sequenze in cui, non piú preoccupandosi dell'ambiente, egli affonda l'indagine nell'animo del personaggio centrale, descrivendolo con notazioni di eccellente immediatezza e di pronto risalto. Si pensi all'inizio del film, che definisce fulmineamente in modo precisissimo il protagonista nel suo dongiovannismo periferico trovando motivo di contrasto ad esso nell'eccellente sequenza del temporale e dell'elezione della « miss » di ritmo stringatissimo e ricca di valore dinamico; all'episodio nel cinema, di sconcertante cinismo; alla tentata seduzione nel negozio di oggetti sacri, immediata e acuta (di cui non è rimproverabile a Fellini la crudezza proprio in quanto coerente con la descrizione del personaggio, mentre risulta fastidiosa e gratuita la inutile notazione satirica dell'inquadratura che coglie una fila di sacerdoti in goffa corsa). E si pensi soprattutto alla sequenza della tentata vendita dell'angelo conclusa con la poetica inquadratura dello scemo estasiato dinanzi all'immagine sacra. Momenti felicissimi che mentre testimoniano le ricche qualità di narratore, ancor più che di osservatore, immediato e vigoroso del Fellini, legittimano il dubbio che probabilmente i suoi interessi dovevano concentrarsi esclusivamente sul personaggio centrale inquadrandone i termini in una cornice di cui gli altri vitelloni e la provincia fossero soltanto il contrappunto e lo sfondo. Il che non legittima comunque gli squilibri del film rendendone anzi piú grave la decadenza della parte finale, dallo spettacolo di rivista in poi, in cui, a prescindere dal cattivo gusto, è proprio il dramma del protagonista a non trovare una

valida soluzione. La scioltezza narrativa di gran parte dell'opera; l'uso stringato e sicuro dei mezzi espressivi dell'inquadratura, anche attraverso qualche slittamento di gusto (come i movimenti di carrello dai letti dei vitelloni addormentati nel finale) e qualche reminiscenza stilistica abbastanza estranea (la inquadratura del bambino che gioca sul binario che ricorda *Germania anno zero* di Rossellini); il ritmo secco del montaggio, nonostante il grave decadere della parte finale; l'uso sorvegliato degli elementi sonori e in particolare del dialogo, nonostante talune indulgenze letterarie; l'abilità nella direzione degli interpreti e soprattutto nello sfruttare le loro qualità fisiche, come la repulsiva volgarità del fisico di Fabrizi più che le sue mediocri qualità interpretative; sono comunque elementi che inducono a credere in Fellini e che riscattano la sua prima prova fallita: soprattutto se le sue opere successive, con la rinuncia a preoccupazioni cronatistiche e al gusto delle notazioni marginali e del bozzetto, lo vedranno maggiormente impegnato e con più viva coerenza etica nello sforzo creativo, in una sincerità cioè che non potrà non risolversi anche in una maggiore omogeneità di stile.

Analoghi appunti, inerenti ad una sorta di assenteismo etico nei confronti dei personaggi e della vicenda e ad una mancanza di giudizio che dia valore alla rappresentazione di un mondo, potrebbero muoversi ad Antonioni per *i vinti*. Ma l'atteggiamento di Antonioni è ancor meno autentico di quello di Fellini, poiché manca ad esso anche un minimo di partecipazione emotiva alla sorte dei personaggi: alla quale l'autore, nonostante la scottante materia affrontata, guarda con freddo distacco e con gelido disinteresse. Benché la declamatoria e retorica premessa del film, in cui il commento sonoro è l'unico elemento valido, proclami l'istanza di una piú vasta comprensione e solidarietà umana, l'opera non si solleva nei primi due episodi dalla piú gelida cronaca e nel terzo, il migliore per ritmo narrativo e per purezza di immagini, non supera i limiti dell'analisi di un caso patologico che non ha autentici riferimenti con la premessa sullo sbandamento morale della gioventù nel dopoguerra. Del resto la differente localizzazione dei tre episodi non determina affatto un approfondito esame delle diverse condizioni ambientali che dovrebbero costituire l'inevitabile presupposto al dramma dei protagonisti degli episodi stessi. E se si eccettua una certa precisazione di ordine « climatico », l'ambiente non appare affatto descritto, (si pensi a quei grotteschi ambienti e personaggi borghesi dei tre episodi), come del resto, e ciò è ancora più grave, non sono affatto approfondite le cause della amoralità della disperazione della esaltazione dei diversi personaggi. I quali, al di fuori di premesse narrative e ambientali che convenientemente li giustifichino, e non permeati di una conseguente dialettica drammatica, appaiono soltanto pretesti di una cronaca delittuosa che non muove partecipazione e pietà, che

JOSEF VON STERNERG — *Anathan*

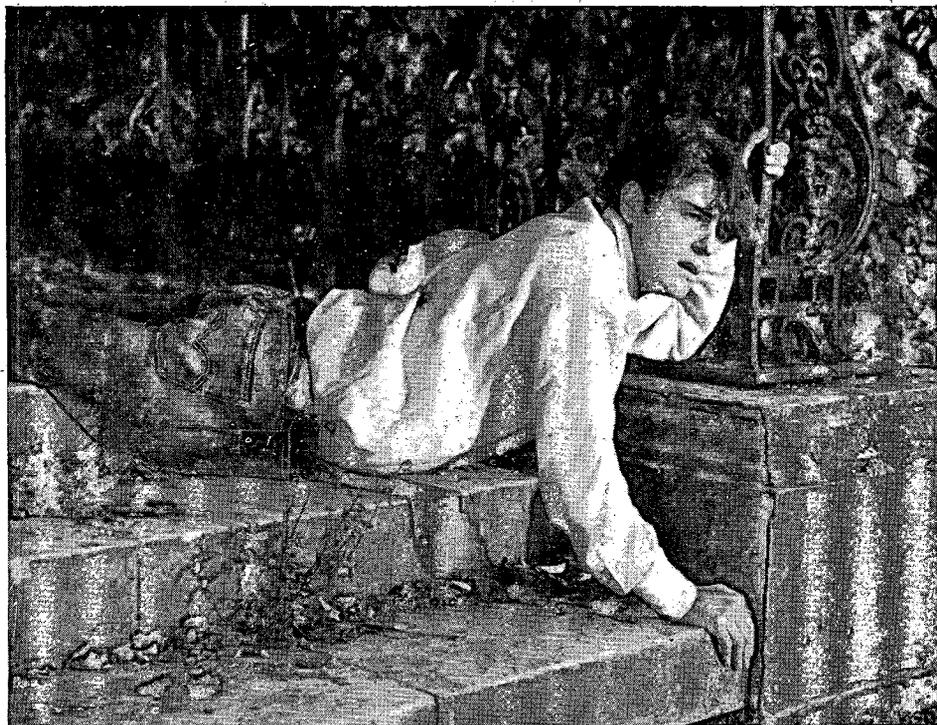
KENIJ MIZOGUCHI — *Ugetsu Monogatari*

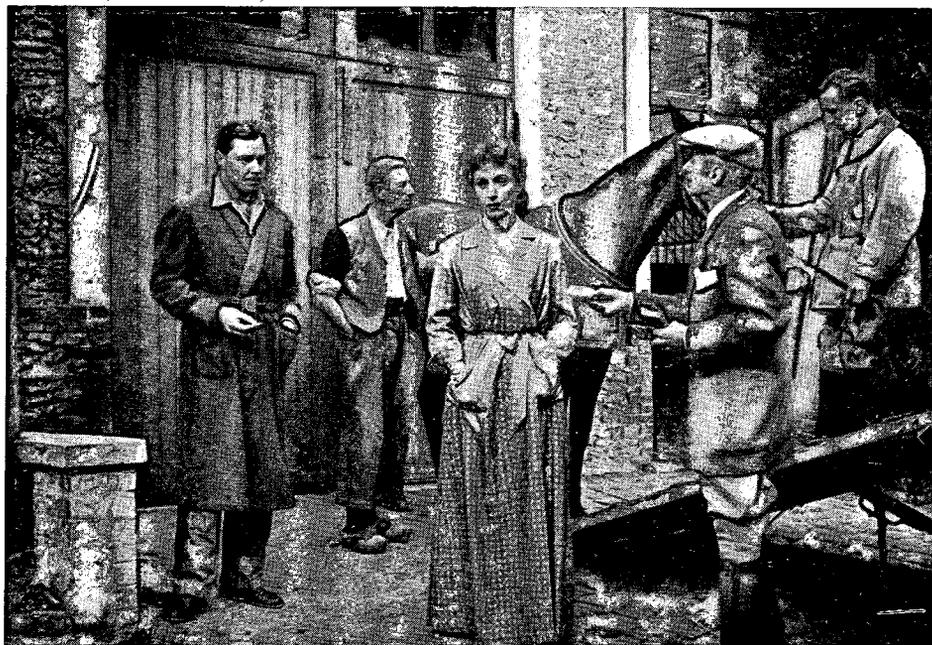
TOM PAYNE *Sinha Moca*

RUSI K. BANKER *Jhansi Ki Rani*

ALEKSANDER FORD — *Giovinezza di Chopin*

VSEVOLOD PUDOVKIN — *Il ritorno di Vassili Bortnikov*

FEDERICO FELLINI *I vitelloni*

EDUARDO DE FILIPPO *Napoletani a Milano*

MICHELANGELO ANTONIONI — *I vinti*

RAFAEL GIL — *Guerra de Dios*

CLAUDE AUTANT LARA — *Le bon Dieu sans confession*

MARCEL CARNÉ — *Teresa Raquin*

SAMUEL FULLER *Pick up on South Street*

ASHEY, ENGEL E ORKIN *The Little Fugitive*

BOJAN STUPICA *Jara Gospoda*

JOHN HUSTON *Moulin Rouge*

non genera cioè alcuna catarsi estetica. Il personaggio del terzo episodio appare il più approfondito nei confronti di quelli letterari del primo e di quello retorico e confusionario del secondo, proprio perchè i problemi di esso sono confinati nel campo della patologia, al di fuori cioè dalla necessità della coerente analisi di una situazione e di un problema esistenziale visto nei suoi rapporti necessari e significativi (ed evidenti sono le influenze letterarie di *Erostrato* di Sartre). Il primo episodio vive infatti sulle suggestioni piuttosto esteriori di una certa atmosfera di diffusa tristezza ed ha i momenti più felici nella sequenza dell'uccisione in cui la morte del giovane, benchè lungamente preparata, giunge improvvisa e felicemente assurda. Per il resto tutto è casuale e arbitrario, soprattutto a causa di una freddezza e di un cinismo che rivelano nell'autore l'assenza di una partecipazione emotiva e la vietano allo spettatore. Il secondo episodio, decisamente il piú modesto, è soprattutto manchevole nella giustificazione drammatica delle esaltate ideologie del personaggio centrale (mal servito dalla scialba interpretazione di Interlenghi), il cui dramma fiacco per ritmo e infirmato da continui squilibri, derivanti dalla mancata definizione di un certo ambiente e degli altri personaggi (si pensi agli impagabili esponenti della gioventù elegante), procede affannosamente in un ritmo slegato e lentissimo, attraverso diversivi continui e traendo gli unici motivi di suggestione dalle inquadrature in campolungo del dinamitardo solo nello squallore della periferia. Anche il commento musicale, con quell'atroce motivo napoletano per mandolino, denuncia l'involuzione dell'autore altre volte così felice nell'impiego del mezzo sonoro. Il terzo episodio è, come si è detto, il migliore: costruito abilmente e serrato nello svolgimento, nonostante talune sbavature letterarie, trae dal gusto figurativo nitido e preciso, per una sapiente fotografia e per un accorto movimento dei personaggi nel quadro, e dal ritmo del racconto, lento e cadenzato, i suoi pregi essenziali. Decade naturalmente nella parte finale quando la perfetta costruzione dell'episodio dovrebbe inserirsi nella tematica del film con una sua intima umanità.

Una mancanza non di impegno ma di acume critico e di gusto va invece rimproverata a Luigi Zampa cui il soggetto di *Anni facili,* la satira alla dittatura sopravvivente nella burocrazia, poteva offrire materia ricchissima di spunti umoristici densi di significazione umana. Viceversa l'autore, nonostante i felici suggerimenti che sono individuabili nel testo del dialogo, ha preferito indulgere verso gli aspetti parodistici del tema, con scontate e troppo facili occasioni di banale umorismo, inserendo in essi la patetica storia di un personaggio ingenuo e sognatore il cui urto con il mondo circostante non riesce a definirsi in termini drammatici. Colpa anche della estrema sommarietà degli altri personaggi, tutti confinati nel ruolo di scialbe comparse o di fra-

gili figure bozzettistiche: sí che sul personaggio centrale, abbastanza autentico in taluni passaggi psicologici (anche per merito dell'impegnata, se pur non pienamente riuscita, interpretazione di Taranto) ma retorico e convenzionale in molti altri, ha finito col gravare l'intero peso del film in uno squilibrio evidente. L'impegno dell'autore non ha saputo d'altra parte assumere viva concretezza nemmeno negli occasionali ed episodici sviluppi umoristici, mancanti del sufficiente mordente satirico: infatti la caricatura di certi personaggi e di certo costume risulta meno grottesca dei tragici ma esilaranti originali storici. Le frequenti indulgenze di dubbio gusto strutturali e narrative, come l'episodio della rivista come l'insistenza sulla proprietà del farmaco ringiovanitore, non sono pertanto riscattate dai momenti migliori del film, quali l'affannosa corsa del professore per i ministeri, di buon ritmo narrativo, e il finale, il cui sottile pessimismo propone un doloroso quesito sulla giustizia umana, quesito che, peraltro, avrebbe richiesto ben più severo impegno e ben più drammatica dimostrazione. E il film finisce col vivere piú su motivi e diversivi occasionali, e spesso arbitrari, che su una coerente e unitaria impostazione tematica.

La preoccupazione dialettica di un verboso e spesso vacuo filosofeggiare costituisce invece il difetto fondamentale di *Napoletani a Milano* in cui la vivace e pittoresca descrizione iniziale dell'ambiente napoletano, in funzione di una tecnica scaltrita e ravvivata da « gags » felici come quello dell'inaugurazione del monumento e dell'ascensore, e la gustosa sequenza dell'arrivo dei napoletani a Milano, ricca di notazioni sottili anche se non tutte originali, costituiscono i soli momenti apprezzabili del film che in seguito decade in modo sempre piú evidente fino alla pessima sequenza dell'invio delle lettere all'estero da parte dei napoletani e al finale di scadente gusto. Lo squilibrio tra gli impegnativi assunti della storia, tutti dialogici e appesantiti dalle deficienze di ritmo, e la fragile consistenza drammatica dei personaggi (anche a causa della scadente recitazione degli interpreti tra cui il solo De Filippo è apprezzabile per intensità e misura), è aggravato da una deficienza di stile narrativo, mai sostenuto da intime esigenze espressive e da strette connessioni strutturali, da una evidente sciattezza di immagini e da una mancanza di proporzioni e di misura. L'apologo morale, eterna preoccupazione dell'autore (e ne è testimonianza anche l'inutile ricorso allo « speaker ») finisce col soffocare l'umanità dei personaggi, macchiettistici e superficiali, e se conferma la sincerità dell'autore, non è sufficiente a conferire al film dignità artistica. Ed esso resta soltanto testimonianza di un tentativo di De Filippo di approfondire i termini del linguaggio filmico, tentativo che non si può considerare riuscito.

Contrariamente a quanto è avvenuto per la selezione italiana, quella francese ha presentato in prevalenza opere di autori universalmente

stimati: e non si può affermare che il risultato sia stato piú lusinghiero. L'intenzione di riavvicinarsi al realismo dopo le evasioni fantastiche costituite dai film del suo ultimo periodo creativo (fatta eccezione per *La Marie du port*) è evidente in Marcel Carné già nella scelta del soggetto di *Teresa Raquin* il cui originale letterario costituisce uno dei piú accreditati modelli della narrativa veristica dell'800. Ma, come era inevitabile in un autore come Carné, i termini della vicenda letteraria e la natura dei personaggi sono stati da lui totalmente reinventati in un clima emotivo e ambientale che riporta immediatamente ad opere di anteguerra come *Quai des brumes* e *Le jour se lève*: cosí il personaggio della moglie ha perso nel film la sua aggressività sensuale e non costituisce piú l'autentico elemento motore del delitto che avviene all'incerto limite della volontà con la non volontà da parte dell'amante; la figura della paralitica appare scaduta di importanza e relegata in secondo piano sensa piú alcuna funzione di nemesi nei confronti dei personaggi. Tra i quali si inseriscono altri del tutto nuovi, come quello del ricattatore la cui ambigua personalità oscilla da un impudente cinismo a sommesse resipiscenze. Acuendo la nullità fisica e morale del marito, Carné ha inteso in sostanza fornire una sorta di giustificazione morale al crimine dei due amanti, il che è palese anche nel farne il movente piú un moto di immediata violenza che non una fredda riflessione premeditata, nonchè nel rimorso del crimine che resta tra i due amanti come un fantasma. Logico quindi che la punizione dei colpevoli nasca da un elemento esteriore alla vicenda, da quel destino cieco e implacabile tipico del mondo di Carné: il caso finisce cioè con l'essere ancora una volta l'autentico dominatore dei personaggi. I quali, costruiti secondo esigenze del tutto nuove, appaiono descritti piú per accenti indiretti e per elementi sottintesi nei loro sviluppi psicologici, che non attraverso una chiara evoluzione drammatica: nell'atmosfera disperatamente stagnante del film essi si inseriscono con una sorta di triste rassegnazione che finisce con il renderli privi della necessaria evidenza visiva, creature cioè di impostazione letteraria anche se del tutto lontana dal mondo di Zola. Nè d'altra parte l'accurata descrizione ambientale, particolarmente nella bella sequenza iniziale in riva al fiume e nella acuta monotonia della casa grigia, è sufficiente a costituire giustificazione umana all'azione dei personaggi i cui passaggi psicologici risultano piú intuiti ed appena accennati che non drammaticamente concretati, fatta eccezione per la sequenza del delitto in cui l'ansare frenetico del treno puntualizza l'atmosfera emotiva. Inoltre un manifesto squilibrio e scoperte compiacenze sono notabili nella seconda parte del film; dal momento dell'apparizione del ricattatore la vicenda diviene infatti ancor piú meccanica e forzata, costruita secondo esigenze estranee alla dialettica drammatica dei personaggi. La decadenza ritmica, palese in tutte le inquadrature che su-

perano in lunghezza quel punto ideale di taglio cui corrisponde la massima intensità emotiva, diviene pertanto piú grave nel finale in cui il manifesto rifarsi di Carné, ma in senso esteriore, a motivi delle sue opere migliori tradisce le carenze del suo mondo fantastico. Ciò è anche da attribuirsi all'eccessivo risalto conferito alla figura del ricattatore la cui ambiguità morale non risulta sufficientemente sottolineata dall'interprete troppo influenzato dalle riminiscenze di celebri interpretazioni simili di Brasseur, cosí come del resto Vallone ricalca pessimamente le orme delle caratterizzazioni classiche di Gabin. Nonostante questi gravissimi difetti di struttura e di ritmo il film presenta alcuni motivi di interesse costituiti dalla esattezza geometrica della costruzione narrativa nella prima parte, da un solido anche se sommesso gusto figurativo, dalla creazione del personaggio del marito felicemente reinventato, anche esso caratteristicamente ambiguo in un miscuglio di viltà e di arroganza, dalla intelligente interpretazione della Signoret, dalla splendida fotografia di Hubert specie negli esterni.

Una minore dignità artigianale raggiunge *Le bon Dieu sans confession* di Claude Autant-Lara, opera ambiziosa e di sottile costruzione dialettica ma freddamente accademica e priva di quella intima necessità che fa di personaggi e situazioni narrative gli elementi di espressione di un mondo. La stringatezza stilistica e l'armonia ritmica di *Le diable au corps,* cui questo film si rifà evidentemente nella costruzione, decadono a fredda calligrafia in cui rarefatte intenzioni letterarie non trovano una sufficiente puntualizzazione umana. I tanti motivi che affiorano nel film (la descrizione biografica del personaggio, l'analisi di una contorta psicologia femminile contraddetta da un volto di angelo, una certa satira della borghesia, il conflitto tra due generazioni), si affastellano e si intrecciano piuttosto confusamente pur rimanendo sostanzialmente slegati. Né l'autore mostra un particolare interesse o partecipazione ad alcuno di essi, se non forse all'ultimo, che giunge però troppo in ritardo nella struttura del film: Autant-Laura preferisce infatti serbare il suo impegno soltanto per gli elementi eminentemente formali di una vicenda che dovrebbe sottintendere, nella sua distaccata crudeltà, una sorta di condanna. Naturalmente tale giudizio non viene affatto espresso nel film il quale, nella costruzione narrativa, rivela continui squilibri di proporzioni ed errori di ritmo. Anche il gusto figurativo dell'autore, altre volte cosí sicuro e sorvegliato, è in questo film del tutto assente e di ciò sono testimonianza i ricorsi ad elementi mnemonici relativi alle sue precedenti opere: ma basta notare la faticosità e la sciattezza dei « ritorni » al funerale, nei confronti di quelli mirabili di *Le diable au corps,* per identificare la decadenza stilistica dell'autore. La quale è anche palese nel procedere stanco della narrazione, nello spiegarsi tutto verbale dei personaggi con indulgenze a preziosità letterarie che ne accentuano la disumanità. Tra essi,

soprattutto per merito di Vilbert di contenuta intensità espressiva e di sobria e sofferta umanità, l'unico credibile e denso di significazioni umane, non tutte compiutamente espresse dall'autore, è quello del borghese; ed infatti a lui è legata la sequenza del dialogo con la figlia che, unitamente a quelle che identificano abbastanza suggestivamente l'atmosfera convulsa del dopoguerra, costituisce la cosa migliore del film. I cui intenti tematici, spesso confusionari e contradditori, non risultano comunque in alcun modo dimostrati, ma contribuiscono ad accentuare il carattere frammentario ed episodico dell'opera.

La lezione impartita da Clouzot con *Vite vendute* in materia di cinismo di sadismo e di crudeltà, ha dato i suoi evidenti frutti in *Les orgueilleux* (Gli orgogliosi) di Yves Allegret che in fatto di brutalità supera largamente il maestro. Di fronte alla stupefacente galleria di orrori e di violenze che il film presenta è pertanto evidente che la prima domanda da porsi è quella se esista una intima ragione espressiva che tali orrori e tali violenze giustifichi sul piano etico rendendoli testimonianze delle istanze del mondo dell'autore e non gratuiti pretesti per sollecitare epidermicamente le piú basse zone emotive dello spettatore. Non può affermarsi onestamente che tale funzionalità espressiva esista nel film: il vomito il sangue gli scarafaggi la sporcizia l'alcool l'edidemia di menengite cerebro-spinale le iniezioni lombari, costituiscono infatti un campionario di motivi sadici ed orrendi al di sotto dei quali non è individuabile alcuna autentica emozione dell'autore ma soltanto il compiaciuto desiderio di sbalordire, con l'esibizione di un'audacia visiva e contenutistica del tutto inconsuete. Di ciò la prova piú evidente è fornita dall'arbitraria ed esteriore trasformazione che i personaggi e le situazioni narrative originarie di Sartre hanno subito adattandosi ad evidenti ragioni spettacolari che non ignorano il falso e meccanico lieto fine. Indubbiamente Allegret ha mostrato una notevole abilità ed un notevole vigore narrativo nella descrizione della calda atmosfera tropicale di cui l'umidità il sudiciume l'oppressione costituiscono una sorta di sudario nei confronti dei personaggi. Il sicurissimo gusto figurativo che sostiene l'autore in tale descrizione, in cui un Messico autentico e inconsueto prende vita da un uso funzionalissimo dei mezzi espressivi filmici, e la ricchezza di notazioni ambientali, non tutte però originali e necessarie, potrebbero costituire elementi di validità artistica soltanto se posti al servizio di personaggi e situazioni narrative visti in una sentita umanità e sorretti nei loro rapporti strutturali da una intima necessità drammatica. La stessa pestilenza, che nell'originale letterario di Sartre ha un valore e un significato del tutto simbolici, dovrebbe trovare la sua giustificazione in una compiuta dimostrazione della lebbra morale che consuma inesorabilmente tutti i personaggi. Viceversa le chiare concessioni di ordine melodrammatico, come l'angelica purezza di sentimenti della donna e l'ingiustificato ed

improvviso riscattarsi morale dell'alcolizzato, svuotano di ogni significato quella sorta di maledizione costituita dall'epidemia e rivelano l'incoerenza del mondo di Allegret che, partito dalla disperata e senza uscita situazione sartriana dei personaggi, ne vuole evitare senza convinzione la soluzione nullificante, senza saper offrire cioè alla situazione stessa una valida uscita positiva. Questa la ragione per la quale anche il lieto fine del film denuncia una condizione di insincerità creativa che non può non essere condannata sotto un profilo etico, e di ciò offrono conferma le continue indulgenze a elementi macabri e sessuali. Privati della loro intima coerenza non è da stupirsi se i personaggi, soprattutto quello del protagonista (anche a causa dello strafare di Philippe), appaiano retorici e risaputi, eccezion fatta per la donna che (per merito della sorvegliata interpretazione della Morgan)è ricca di notazioni sottili, nonostante talune sbavature letterarie ad esempio nella scena della confessione. A lei infatti sono legate le due sequenze migliori del film: quella della solitudine della donna nella stanza dopo la morte del marito che si conclude nello scoppio di pianto sotto il letto, veramente superba per accortezza ed impiego dei mezzi espressivi dell'inquadratura e per stringatezza di ritmo, e quella dell'inquietudine della donna nell'opprimente afa tropicale, ricca di notazioni acute ma turbata dall'eccessiva insistenza sull'esibizione fisica dell'interprete. Questi due frammenti, unitamente alla evocazione spesso felice di un'atmosfera ambientale che giustifica almeno apparentemente i personaggi sostituendosi alla loro coerenza intima anche in grazia di una fotografia fortemente chiaroscurata dagli eccellenti impasti e di un uso dell'elemento sonoro spesso profondamente suggestivo, costituiscono comunque motivo di notevole interesse nel film specie tendo presente la sciattezza delle precedenti opere di Allegret. Il quale questa volta dimostra un indiscutibile possesso di sagace mestiere e a tratti incisive qualità di narratore.

Addirittura paurosa la decadenza del cinema tedesco che nel dopoguerra, attraverso opere pur discontinue stilisticamente e sopravalutate come *Berliner Ballade* (Ballada berlinese) di Stëmmle o come Die Mörder Sind unter uns (Gli assassini sono trá noi) di Staudte, aveva offerto motivi di qualche speranza di rinascita. Viceversa *Die Grosse Versuchung* (La grande tentazione) di Rolf Hansen è un opera del tutto nulla, mancante di ogni consistenza drammatica e financo di ogni credibilità umana. Sciatta formalmente e priva di ogni ritmo trova nell'enfatico commento musicale e nella scialba interpretazione, ulteriori motivi di assoluta negatività.

Vergiss Die Liebe Nicht (Non dimenticare l'amore) di Paul Verhoeven, pur su un piano dimaggiore impegno, è anch'essa decisamente mediocre. Partito dall'intenzione di svolgere uno studio psicologico di personaggi di una umanità comune e addirittura trita, su una linea ana-

loga a quella dell'illustre *Brief encounter* di Lean, l'errore fondamentale dell'autore consiste nell'aver voluto conferire una giustificazione umana all'azione dei personaggi attraverso notazioni di carattere cronachistico anziché attraverso un approfondimento della loro umanità. Contrariamente a quanto accade nel film di Lean, i personaggi di questo appaiono privi di ogni sfumatura psicologica, rozzi e impacciati, sforniti di una autentica problematica umana. L'unico che mostri qualche notazione intelligente è quello della donna che, pur anch'esso ovvio nel complesso, è talvolta efficace, piú per merito dell'interprete che per motivi intrinseci (come nella sequenza in treno, l'unica sopportabile del film). Intriso di banalità e di luoghi comuni, costruito su situazioni scontate e meccaniche, il film è improntato a quella lindezza esteriore e anonima e a quella fotografia abbagliante caratteristica del film tedesco di anteguerra.

Se queste due opere si dovessero assumere come testimonianza delle istanze del cinema tedesco del dopoguerra, ci sarebbe da chiedersi con disappunto e stupore se per esso l'immane catastrofe del conflitto non sia trascorsa invano senza lasciare alcuna traccia.

Il valore del tutto artigianale della maggior parte dei film esaminati, non è stato certo riscattato dalle opere dei paesi dell'Europa orientale, tra cui la sola valida è *Vecchie leggende cecoslovacche* film a pupazzi di Jiri Trnka. Benché sia riscontrabile in essa un minor senso ritmico nei confronti di opere precedenti, e in particolare di *Spalicck,* questo film, che compone armonicamente diversi episodi tutti rifacentisi allo spirito della favolistica popolare, conferma la eccezionale padronanza tecnica dell'autore nella perfetta animazione dei pupazzi in stretta funzionalità con i mezzi espressivi del linguaggio filmico. Il brano di apertura, ad esempio, è un frammento da antologia: l'uso dei dettagli, la scelta delle angolazioni, i movimenti della camera in perfetta concordanza con quelli dei pupazzi, l'impiego funzionalissimo degli elementi cromatici, il ritmo di successione delle inquadrature raccordate sul movimento dei personaggi, concorrono a una perfezione formale che è testimonianza di una assoluta lucidità di stile. Non tutto il film però, come si è detto, si mantiene a tale livello: a causa di una certa insistenza su taluni motivi che denotano una certa carenza di fantasia nell'autore, e sopratutto a causa di una evidente incapacità di sintesi che comporta pleonasmi narrativi e decadenze ritmiche. Comunque emana dal film una suggestione emotiva che nasce dalla disincantata atmosfera in cui i pupazzi agiscono con movenze acutamente stilizzate: ed è proprio questa stilizzazione di movimenti che determina la caratterizzazione di personaggi che possono valersi soltanto di una mimica corporale. Il film trova quindi il suo stile in una cadenza e in un gusto da balletto, non sempre sostenuto dalla necessaria vivacità ritmica, ma in cui l'elemento cromatico, fondato su pochi colori

di ricchissime tonalità, gioca un ruolo essenziale costituendo la chiave dell'elemento figurativo del film e conferendo alle immagini una assoluta coerenza visiva. Naturalmente a tale evidenza e funzionalità non è estranea la perfezione tecnica del sistema agfcolor, perfezione tecnica consistente non tanto in un maggiore naturalismo ma in una maggiore fluidità degli impasti cromatici, in una maggiore ricchezza di toni, in una maggiore omogeneità coloristica tra i diversi piani delle inquadrature della stessa sequenza, in una maggiore efficacia di taluni contrasti ed accordi cromatici. Naturalmente gli elementi tecnici, in quanto mera naturalità, sono sempre superati dal fatto espressivo anche se di esso costituiscono l'inevitabile supporto; e non è quindi da stupirsi se l'impiego piú significativo del colore in senso espressivo si riscontri, sia pure con tutte le riserve sopratutto di ordine culturale di cui si è detto, proprio in *Moulin Rouge*. Infatti in nessuno dei film russi, e tanto meno in quello cecoslovacchio e ungherese, il colore assume una funzione fondamentale in senso espressivo: il suo interesse è piuttosto confinato in elementi meramente formali o vagamente simbolistici che non assumono mai il valore di autentici termini di uno stile, cioè di necessari mezzi di espressione del mondo dell'autore e di necessari mezzi di interpretazione di tale mondo da parte del soggetto conoscente. Cosí in *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Pudovchin, l'elemento cromatico, nonostante la perfezione tecnica e il gusto formale, denuncia il conflitto non risolto tra un certo contenuto tematico posto a sostegno dell'opera e le piú urgenti istanze dell'individualità dell'autore. Ed infatti è evidente lo squilibrio tra alcune inquadrature in cui il felice impiego dell'elemento cromatico chiarisce la condizione umana e lo stato d'animo dei personaggi, come nella sequenza iniziale del ritorno a casa del reduce o nelle inquadrature di tono intimista, e altre ove il colore è soltanto mezzo di formalistica e gratuita evasione dall'impegno che il film vorrebbe sottintendere: come nella inquadratura dei campi del torrente del cielo che si rifanno alle analoghe di *La madre* inserendosi però in modo arbitrario e gratuito nella narrazione quasi ad accentuare lo squilibrio tra elementi sociali ed intimisti. E' evidente infatti nel film l'impossibilità di Pudovchin ad uscire dal dialogo per conferire una qualche consistenza drammatica alla vicenda e ai personaggi: da ciò una prolissa verbosità e monotonia narrativa e una incredibile fiacchezza di ritmo in una assenza totale del montaggio in senso espressivo. Se si pensa alla geometrica funzionalità di struttura delle opere migliori di Pudovchin, in cui ogni elemento è studiato in rapporto agli altri con estrema intelligenza e puntualità, v'è da restare esterrefatti dinanzi alla assoluta inconsistenza umana dei personaggi e alle risibili e ingenue banalità propagandistiche della vicenda (un esempio illustre è la sequenza della riunione di cellula di impagabile effetto comico). Il dramma umano dei personaggi non esi-

ste affatto poichè il conflitto di essi, impostato sulla divisione della donna tra i due uomini, è in seguito posto in secondo piano di fronte alle esigenze politico-ideologiche della storia: atteggiamento che denuncia una tranquilla anonimità morale in cui sono ignorati tutti gli elementi spirituali dell'esistenza (si pensi al problema dei figli subito ignorato, o al finale in cui il concetto di felicità è posto in relazione a elementi materialistici). D'altra parte neanche l'affannoso bisogno di mezzi agricoli da parte dei contadini, raggiunge una efficace dimostrazione drammatica, affidato come appare a luoghi comuni del tutto retorici: basti pensare alla intensità di tali motivi in *La linea generale* di Eisenstein. Anche l'intenzione di rovesciare polemicamente la consueta situazione drammatica del triangolo amoroso è accantonata di fronte alla monotonia scolastica di esigenze propagandistiche che non precisano alcuna situazione storica. Non riuscendo il tema intimista e il tema sociale ad equilibrarsi e tanto meno a fondersi, il film denuncia l'aperto conflitto tra l'interesse umano che impegna Pudovchin nei confronti dei personaggi e la necessità di dover obbedire ad istanze sociali esteriormente imposte: il che rimette in discussione l'autenticità di atteggiamento di tutto l'ultimo periodo creativo di Pudovchin. Se nella storia dell'arte non mancano esempi di opere « propagandistiche » (basti pensare alla *Die Dreigroschenoper* di Weill in musica, e in cinema all'*Incrociatore Potemkin* di Eisenstein) per una coincidenza degli interessi esistenziali dell'autore-uomo, collocato in una certa situazione storica e in essa impegnato ideologicamente e politicamente, con gli interessi dell'autore-artista, tendente all'espressione delle sue istanze interiori, in questo film il contenuto tematico soffoca ogni individualità espressiva in una totale anonimità stilistica di cui è indice evidente la decadenza dei personaggi a vuoti manichini e la staticità, spesso cartolinesca, delle immagini: staticità da cui l'autore evade in frammenti apprezzabili in senso meramente formale (come il passaggio dall'inverno alla primavera) ma autenticamente privi di ogni funzione e che profondamente condannabili avrebbero dovuto apparire soprattutto a Pudovchin. La cui involuzione stilistica è confermata dalla retoricità di impiego del mezzo sonoro e dalla sciattezza della recitazione degli interpreti monocorde e senza rilievo; due elementi di cui Pudovchin era stato illustre teorizzatore prima che esigenze propagandistiche ne inaridissero le facoltà creative costringendolo a tentare di ritrovare un certo lirismo nel ricordo affievolito ed esteriore delle sue opere di un tempo.

Non certo migliore può considerarsi *Rimski Korsakov* di Roscial a cui la biografia del grande autore russo ha offerto motivo soltanto di una pedante ricostruzione storica in cui la cura ambientale, l'aderenza della fisonomia degli interpreti ai personaggi reali, e una certa capacità di sintesi efficace nella traduzione filmica di opere liriche, sono

i soli elementi di un certo rilievo. Infatti la sequenza dell'insurrezione, ricca di ritmo e in cui il contrasto tra il biancheggiare delle nevi e gli abiti scuri degli uomini in lotta esprime significazioni di ordine drammatico, è chiaramente mutuata da *La madre* di Pudovchin e troppo in stridente contrasto stilistico con il resto del film per assumere un qualche valore nel complesso dell'opera. La quale, nella sua monotona esattezza didattica, nelle sue scoperte intenzioni di divulgazione culturale, nelle forzature propagandistiche, chiarisce la assoluta mancanza nell'autore di doti di fantasia di vigore di estro e soprattutto di ritmo. I personaggi, affidati ad interpreti di scarse qualità recitative, hanno la consistenza umana di busti da museo e la dialettica narrativa, anziché obbedire ad intime cadenze espressive, è condizionata da esteriori esigenze didascaliche e illustrative. Anche la correttezza formale, soprattutto per quel che riguarda l'uso del colore (ispirato evidentemente in molte inquadrature, con risultati però meno efficaci, alla funzione psicologica tentata da Dovgenko in *Miciurin*), non assume mai autentico valore espressivo e l'unico elemento di interesse a tale riguardo è costituito da come sono riassunte in sintesi efficaci le opere musicali (particolarmente il « Sadko »): in tali sequenze la perfezione tecnica del colore è posta efficacemente al servizio di un gusto figurativo, non sempre controllato e attento, ma talvolta fecondo di felici intuizioni soprattutto nell'armonizzare l'elemento musicale e quello scenografico. Il che comunque, anche con la piú benevola indulgenza, è evidentemente troppo poco.

L'opera migliore della selezione russa resta in conclusione *Sadko* di Ptucko che già in *Il fiore di pietra* aveva offerto prova di una sensibilità sufficientemente penetrante nella evocazione di un clima favolistico. Questa volta l'obiettivo era piú impegnativo, perchè *Sadko* vuole comporre armoniosamente in uno spettacolo fastoso le suggestioni della favolistica popolare con quelle del balletto e dell'opera lirica. Affermare che tale obiettivo sia stato raggiunto significherebbe sopravalutare i risultati che il film ha conseguito ignorandone le frequenti fratture di gusto, le deficienze ritmiche, lo scarso equilibrio tra il tono fiabesco di alcune sequenze e quello pesantemente operistico di altre; ma comunque esso ha qualche pregio consistente e nell'accorto uso del colore e nella grandiosità di impostazione scenografica, abbastanza controllata e ispirata sovente ad un buon gusto figurativo, e nella presenza di un umorismo di lega piuttosto grossolana, ma spontaneo ed immediato. All'elemento cromatico e a quello musicale è infatti affidata prevalentemente la funzione equilibratrice tra la cadenza fantasiosa della fiaba lo splendore gioioso del balletto e la magniloquenza fastosa dell'opera lirica: infatti mentre il colore contribuisce in diverse sequenze a creare un'atmosfera disincantata (apparizione della figlia del mare, cattura della fenice), in altre costituisce l'elemento figurativo

fondamentale per il raggiungimento di taluni effetti nobilmente spettacolari (sequenza nella taverna, uscita dalla città orientale, ritorno a Novgorod). Non preoccupandosi della verosimiglianza naturalistica del colore, Ptucko ha introdotto nella sua opera un coefficiente stilistico di indubbio interesse: che se non la risolve sul piano poetico, in quanto non riesce ad elevarla da un limite illustrativo, la caratterizza con un gusto figurativo a volte suggestivo, come nella descrizione della città medioevale ricca di violenza e di colore. L'elemento musicale concorre ad inquadrare la vicenda in un clima di carattere operistico sul quale è evidente l'influsso di una tradizione teatrale ricca di elementi culturali e folcloristici, e l'equilibrio tra immagini e suono è spesso raggiunto con sufficiente gusto figurativo e vivace senso ritmico. Tali elementi non sono mantenuti tuttavia costantemente su un piano di coerenza stilistica: non mancano frammenti di pessimo gusto figurativo, come quella della sequenza in fondo al mare, come non mancano pause e fratture di ritmo, palesi soprattutto nella sproporzione tra la parte introduttiva della vicenda e il suo svolgimento episodico, sciatto e affrettato, nella parte finale. Nonostante l'indubbio interesse di elementi spettacolari usati con grande accortezza, quali i colori brillanti, le scenografie fastose, l'impiego di grandi masse (con funzione simile ai cori d'opera), i balletti, gli incantesimi e i sortilegi (affidati a trucchi piuttosto ingenui), il valore del film non evade i limiti di un grosso spettacolo in cui la cadenza epica e il sapore scenografico di una splendente cornice soffocano il significato umano della vicenda opprimendone il valore poetico con esteriorità spesso barocca. Imponente per fasto scenografico e gonfio di baldanza spettacolare, *Sadko* è in conclusione il prodotto di un abile artigiano e non di un poeta: su un livello di maggiore validità espressiva nei confronti di *Il ritorno di Vassili Bortnikov* e di *Rimski Korsakov,* e su un piano di maggiore impegno creativo in senso artistico, l'opera trova i suoi limiti evidenti in una mancata fusione di orientamenti stilistici diversi che tradisce la incompiutezza del mondo dell'autore.

Una biografia di autore musicale assai peggiore di *Rimski Korsakov* è il polacco *La giovinezza di Chopin* di Alexander Ford: pessimo film in cui è evidente la incapacità dell'autore di investire la vicenda e il personaggio centrale di un valore drammatico che evada la vera ricostruzione storica. La quale comunque, pur in una certa cura di ambientazione e di costume e pur in una certa esattezza biografica (a prescindere dall'accentuazione di elementi di ordine politico e dall'« antipazione » della malattia del protagonista per esigenze di ordine melodrammatico), appare deficiente proprio nella parte musicale: e che sono testimonianza le scadenti esecuzioni al pianoforte. Nè una certa cura formale, palese soprattutto nelle sequenze delle danze popolari, è sufficiente a mascherare la totale anonimità stilistica e la som-

marietà psicologica dei personaggi, accentuata dalla scadente interpretazione, che toccano il culmine nel tronfio finale, degna sintesi della banalità del film. La piú vieta retorica patriottarda, aggravata da un impiego del colore vistoso e oleografico, è anche alla base dell'ungherese *Il mare sorge* di Nadaski: qualche felice effetto cromatico, come nella sequenza notturna in cui i soldati intonano il canto di Petöfi o come nei campolunghi della battaglia, è l'unico elemento apprezzabile di un'opera i cui personaggi sono avviliti al ruolo di eroi da narrativa popolare al di fuori di ogni concreta umanità e in cui gli avvenimenti procedono sul ritmo di grossolani effetti propagandistici. Piú sobrio nella costruzione narrativa e piú approfondito psicologicamente il film cecoslovacco *Il segreto del sangue* di Fric autore di notevole interesse nelle sue precedenti opere. Evidentemente anche nei suoi confronti la imposizione di obittivi di carattere didascalico e illustrativo, ha finito con il risolversi in una carenza fantastica che lo ha costretto a ricorrere in modo quasi sempre monotono e pedestre a situazioni narrative scontate, privando i suoi personaggi di una problematica efficace per mummificarli nel ruolo di illustrazioni di carattere scolastico. La lotta del protagonista per pervenire alla conoscenza della verità scientifica e per affermarla contro tutte le opposte credenze non assume infatti mai alcuna intensità drammatica. E nella piatta correttezza lessicale, soltanto il colore assolve saltuariamente significati non del tutto superficiali, particolarmente nella creazione di talune suggestive atmosfere in alcune inquadrature della clinica e della casa del medico.

Il generale decadimento della produzione delle nazioni di maggior rilievo assume piú significativo aspetto se messo in rapporto con il considerevole progresso riscontrabile in alcuni paesi minori. Lo spagnolo *Guerra de Dios* (Guerra di Dio) di Raphael Gil, costituisce ad esempio un'opera di una certa dignità nei confronti della produzione degli scorsi anni: pur attraverso evidenti squilibri stilistici, derivanti soprattutto da memorie di altre opere, deficienze di ritmo e uno scarso approfondimento psicologico di molti personaggi, mostra il sincero anelito di un messaggio di calda solidarietà umana. Non è difficile infatti rilevare come la figura del protagonista richiami, piú per la suggestione fisica dell'interprete che per autentica coincidenza di motivi, *Le journal d'un curé de campagne* di Bresson; come alcune sequenze nella miniera, e particolarmente quella del crollo, facciano diretto riferimento figurativo a *Kameradschaft* di Pabst, come certi contrasti tra i protagonisti e certi incontri tra i fanciulli gravitino intorno all'atmosfera emotiva di talune opere di Duvivier. E poichè tali riferimenti non sono assimilati in piena coerenza di stile, ne derivano scompensi di gusto e di ritmo, accentuati da una certa superficialità di indagine psicologica dei personaggi, sovente troppo schematicamente ca-

ratterizzati, e da una certa enfasi retorica che, specie nella seconda parte del film, genera sbavature facilmente emozionali e convenzionali e forzate evoluzioni alla problematica umana dei personaggi. Pure, nonostante tali gravi deficienze che si risolvono in un notevole indebolimento della carica drammatica dell'opera e in suo decadere in schemi scontati, esso serba una certa forza e genuinità nascenti e dalla aspre e puntuale descrizione del villaggio minerario, e dalla sincera partecipazione dell'autore al dramma del sacerdote, e dalla sobria intensità con cui sono sfruttati taluni motivi di contrappunto tra elementi drammatici e patetici.

Di ancor piú maturo stile, piuttosto discontinuo ma a volte addirittura eccellente sotto il profilo figurativo e ritmico, è il brasiliano *Sinha Moca* di Tom Payne: opera in cui sono evidenti le derivazioni da altri autori, massimamente da Eisenstein e in minor misura da Fernandez, composte però in modo abbastanza omogeneo dall'abile mestiere dell'autore. Tra le sequenze migliori va ricordata quella della flagellazione, in cui il contrappunto tra le immagini nella chiesa e quelle della fustigazione assume viva intensità drammatica in funzione di una evidenza figurativa nascente da un attentissimo impiego degli elementi esterni dell'inquadratura, di un ritmo stringatissimo di montaggio e del perfetto impiego dell'elemento sonoro. A tale sequenza altre si affiancano degnamente, come quella della morte del seviziatore, per quanto eccessivamente preordinata negli effetti, e quella dell'inseguimento degli schiavi, per quanto ispirato chiaramente a *Que viva Mexico* di Eisenstein! Tutto il film è del resto sostenuto da un gusto figurativo, in funzione di una fotografia dagli aspri e suggestivi contrasti, e da un vivo senso della narrazione: qualità che non sono peraltro sufficienti a conferirgli dignità artistica a causa della carenza espressiva del mondo dell'autore troppo facilmente sedotto da un certo spettacolarismo e da una inclinazione deteriore verso la narrativa popolare. A tali elementi negativi sono da ricondursi la risibile cadenza alla Robin Hood o alla Primula Rossa che il film denuncia sopratutto all'inizio e alla fine, lo scarso approfondimento psicologico dei personaggi, la superficialità nella descrizione del loro dramma, l'evidente retorica del finale. Il film si raccomanda quindi per le sequenze in cui la narrazione si serra con aspro vigore intorno al dramma corale degli schiavi, espresso in termini di cruda evidenza e in cui spiccano le figure dei due protagonisti impersonati da ottimi interpreti.

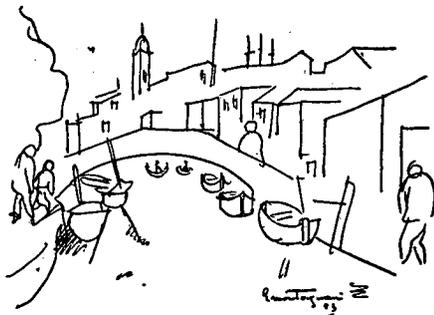
Meno importanti le altre opere, quali *Jara Gospoda* (Gli arrivisti) del debuttante Bojan Stupica che presenta interessi formali non del tutto trascurabili in un'impostazione stilistica peraltro poco autentica. Sulla retoricità e convenzionalità dei personaggi e sullo svolgimento macchinoso e forzato della narrazione, soprattutto a causa di una co-

struzione strutturale per molti aspetti arbitraria e meccanica, tali elementi formali, di una fotografia di buon gusto fortemente chiaroscurata di una preziosa scelta di angolazioni e di una studiata esattezza di movimenti della camera, si inseriscono alquanto esteriormente rievocando in modo superficiale una certa atmosfera alla Stiller e alla Pabst prima maniera. Il film non manca di intelligenza, come può riscontrarsi anche nella recitazione della protagonista enfatica ma abbastanza efficace, ma è nel complesso privo di equilibrio e di ritmo, incline alle piú facili suggestioni della narrativa di appendice. Piú approfondito *Kvinnors vantan* (Donne in attesa) di Ingmar Bergman che riprende temi psicologico-sessuali cari al cinema nordico, e valendosi di una certa cura formale, soprattutto in virtú di una eccellenza fotografica, li sviluppa nella linea introspettiva e intimista che del cinema nordico è anche caratteristica. Questa volta piuttosto forzati risultano i raccordi narrativi tra i diversi episodi e arbitrari molti passaggi psicologici dei personaggi, particolarmente quelli della protagonista del secondo e del quarto episodio. Soprattutto deboli risultano i personaggi di contorno, descritti in modo schematico e sommario, si che tutta la storia risente di forzature e squilibri. Il film serba comunque una certa dignità formale nascente da un modo di narrare corretto e meticoloso, spesso fin troppo attento al particolare, che sfrutta con intelligenza elementi di materiale plastico.

Su un piano decisamente inferiore l'indiano *Jhansi ki rani* (La principessa di Jhansi) di Rusi Banker e l'argentino *La pasion desnuda* (La passione nuda) di Louis Amadori. Il primo, baroccamente spettacolare, sfrutta i piú scoperti elementi di successo plateale: dalle grandi masse impiegate in interminabili battaglie, alle danze e cerimonie di carattere folcloristico, dall'uso vistoso del colore alla creazione esteriore di miti eroici da narrativa popolare. Nessun approfondimento dei personaggi e un evidente squilibrio di proporzioni strutturali caratterizzano questo deteriore prodotto ispirato alla peggiore produzione holliwoodiana. Il secondo è un esempio addirittura illustre del piú basso livello della letteratura filmica di appendice: i piú scoperti convenzionalismi, la piú vieta retorica, la piú gratuita ricerca di grossolani effetti, caratterizzano personaggi e vicenda idonei a sollecitare le peggiori preferenze del pubblico.

Resterebbero ora da esaminare, e sarebbe tema di vivo interesse che ci riserviamo di riprendere, le ragioni di questa generale decadenza del cinema mondiale palese in questo XIV festival veneziano. Poiché occorre porsi l'interrogativo di fino a che punto tale decadenza sia il frutto di una carenza espressiva dei diversi autori, o non piuttosto della pressione sempre maggiore esercitata sul cinema da elementi al di fuori dell'arte. Elementi che se per il cinema americano e europeo occidentale possono individuarsi in un soggiacere alla lusinga di certe formule di

sicuro successo commerciale, e in una affannosa ricerca di motivi tendenti a sollecitare il sopito interesse dello spettatore facendo leva sulla crudezza sul sadismo e sulla sessualità, per il cinema dei paesi dell'europa orientale vanno ricercati nella pressione sempre piú violenta di elementi propagandistici e ideologici di ordine dichiaratamente politico. Limiti e convenzioni che risolvendosi in motivi di inevitabile decadimento dell'arte, ne confermano il carattere di assoluta autosufficienza, la sua intima necessità di affermarsi come autentico rapporto di trascendentalità dell'esistenza al di fuori di ogni significato ideologico politico sociale spettacolare didattico. Quel carattere autosufficiente dell'arte che anche l'estetica idealista aveva individuato, trascurandone però l'aspetto secondo noi fondamentale e cioè quello etico. Il quale come testimonianza dell'assoluta fedeltà creatrice dell'autore afferma come sempre l'arte, e quindi anche il cinema, debba essere la manifestazione concreta di un attuarsi autentico dell'esistenza secondo caratteri del tutto peculiari consistenti in quella pura formatività in cui si identifica lo stile come espressione individuata e irrepetibile dell'arte in una certa opera. Ed è proprio questa fondamentale necessità etica che deve essere alla base della creazione di ogni opera d'arte, e che si identifica per lo autore in una necessità normativa e in una normatività necessaria, che è mancata nella quasi totalità dei film presentati, confermando come nella angosciosa incertezza delle coscienze propria del mondo moderno, il carattere autosufficiente dell'arte non si risolva nell'edonistica formula « l'arte per l'arte », ma si inserisca in quella concezione unitaria dell'esistenza la cui tensione incessante verso l'Essere non può trovare soluzione che in una coerenza che involga tutti gli aspetti e i problemi dell'esistenza stessa.

Nino Ghelli

Documentari, cortometraggi e film per ragazzi

Se dobbiamo fare una considerazione generale sui due festival che precedono la annuale rassegna veneziana — il Festival del Film per Ragazzi e la Mostra del Documentario e del Cortometraggio — non possiamo tacere, anzitutto, della differenza di valori riscontrata nelle due manifestazioni: nella rassegna dedicata ai film dei piccoli, un innegabile progresso, una ricchezza di nuove esperienze, una rara qualità in diverse occasioni; in quella documentaristica (pur delineandosi e facendosi sempre maggiore il successo di pubblico, che è un fenomeno a sé) un certo qual *impasse* del documentario, una vera e propria decadenza, quella stessa che molti critici denunciavano, l'anno scorso, a Edimburgo, là dove vengono passate in rivista le migliori produzioni « dal vero », sotto il vigile occhio dei Grierson, Rotha, Wright.

Non sono mancati, lo riconosciamo, tra i documentari, i pezzi piú brillanti, ma in quale caso si può parlare di scoperte di linguaggio o di rivelazione di nuovi valori? Non ignoriamo che avevamo, tra i partecipanti, molti dei migliori specialisti italiani, e cineasti stranieri di valore come De Boe, Haesaerts, Storck, Vedrés, Benoit-Lévy, Kast, Novik; ma mi sarebbe difficile affermare che ognuno dei loro film abbia dato un totale appagamento, l'impressione d'un sicuro valore superiore. Le delusioni, anzi, non sono mancate. M'è parso che molti d'essi vivessero di rendita su quanto di buono hanno già fatto, e che non fossero capaci di rinnovarsi e di andare oltre. Sull'operato della giuria, poi, sento di dover dissentire in piú d'un caso, e soprattutto perché sono stati lasciati in ombra valori che meritano una considerazione piú attenta, e dai quali, forse, potremo avere domani quelle sorprese che da ogni nuova esperienza, da ogni ricerca, è lecito attendersi.

Nella categoria, poniamo, dei documentari « di argomento geografico, turistico, etnografico, storico, biografico e di carattere culturale e informativo in genere » (come si vede, una sezione che per i troppi argomenti che contempla finisce per non avere una fisionomia propria) la personalità di gran lunga piú interessante era quella di Herman van der Horst, il realizzatore del celebre *Jetons les filets*, che aveva inviato

a Venezia *Houen zo!*, uno dei piú significativi documentari di quella « cinematografia sull'acqua » di cui ho parlato nel n. 97 di « Cinema ». Ma i giurati, forse intrappolati dall'atmosfera di « distensione », gli hanno preferito il polacco *Varsavia* che artisticamente è assai inferoire, e si basa, nei suoi momenti piú efficaci, sul montaggio di « attualità » già preutilizzate, finché non scade in un'ampia parte propagandistica, che documenta i momenti della ricostruzione della città, semidistrutta dalla guerra. Anche *Sardegna*, che veste di immagini un poema sinfonico di Ennio Porrino, diretto da Leopold Stokovski, costringe il regista Paolucci a un componimento poco spontaneo, in cui d'altronde non difettano le belle inquadrature. Ancor meno efficace, sullo stesso tema sardo, *Sardegna*: *l'uomo* di Ugo Fasano. Il folclore dell'isola non vi è indagato con la comprensione che sente e fa sentire la spontanea espressione popolare, come avviene ad esempio in *Carneval de Binche*, del belga De Boe, la cui apparente insufficienza linguistica è determinata, oltre che bilanciata, dal fermo proposito di cogliere il senso, insistente, eccitante, ossessivo, della caratteristica festa.

Des Feuers Macht (*La potenza del fuoco*) di Erich Menzel è tra i piú curiosi e « costosi » mediometraggi presentati alla rassegna. Il tema che esso svolge si può ricavare da questo versetto di Schiller: « Benefica è del fuoco la potenza se da vigile uomo essa sia doma ». Una società tedesca, la BV-Aral, ha dato incarico al Menzel di offrire in forma facilmente accessibile uno sguardo sintetico al « fuoco », indagandone e rappresentandone le multiformi emanazioni e le innumeri metamorfosi, dalle piú appariscenti alle piú ignote. Lo spettatore deve rivivere, come in una fiaba, le varie fasi storiche per cui si è giunti, da tempi remotissimi, al primo fuoco utilizzabile: come alla torcia di legno resinoso è succeduta la lampada ad olio, al gas l'elettricità. La successione dei quadri del film rende visibile il procedimento che ha portato dalle piú elementari forze motrici ai miracoli dei motori, alimentati da una sostanza derivata dai resti di foreste sepolte da milioni di anni: il carbone fossile.

Uno degli scopi del film, che non manca di meriti, è mostrare come si sia sviluppato quel mondo della tecnica che ha totalmente cambiato li tenore di vita dell'uomo. Il regista riesce a dare in forma di rappresentazione e narrazione i progressi tecnici nel loro sviluppo storico.

Di quale utilità per la vita dell'uomo siano stati i progressi resi possibili dai motori, testimoniano le ultime inquadrature del film servite magnificamente dal colore. Sarebbe un'opera eccellente se non facessero spesso apparizione, fra la ricchezza dei mezzi impiegati, un'abbondante retorica e molto artificio. Ma qui non interessa tanto segnalare il valore estetico del film, che non si può sostenere, quanto lo scopo cui tende, e che è mosso da un ingenuo e autentico idealismo, tipicamente tedesco.

Perasto, città morta, jugoslavo, rievoca, senza alcun rispetto della verità storica, il passato di Perasto. Protagonisti ne sarebbero slavi e napoleonici: Venezia non è sempre ricordata dal commento. Ma tutta l'architettura della città parla da sé: è una architettura tipicamente italiana.

L'opera del prof. Hrozny, cecoslovacco, e *Monsieur et Madame Curie* francese, dedicati a personaggi e scoperte della scienza, erano in questo stesso gruppo di film, accanto a volonterose, mai troppo brillanti, esercitazioni documentaristiche provenienti dall'India, da Ceylon, dal Canadà, dall'Honduras, dalla Norvegia, dalla Nuova Zelanda, da Tahiti, dal Sud Africa, o anche dagli stessi U. S. A. (lo scolastico *Rivoluzione americana*), e dalla Svizzera (*Génève centre international* di C. G. Duvanel).

Non infrequenti, in questo stesso ibrido gruppo, film di palese invito al viaggio come il corretto *The Hearth is Highland* (*Il cuore sulle montagne*) di Taylor, prodotto da Anstey, o *Travel Royal* (*Viaggiare da re*) di Peter Bradford; nonché di propaganda politica (il monotono *Giuramento,* polacco).

I film di divulgazione scientifica erano raccolti in una seconda sezione (quelli dedicati ad un pubblico non specializzato).

Vi hanno brillato: *Dall'aura di primavera alla tramontana di autunno* di Istavan Homocki Nagy, un ungherese specialista nei documentari sugli animali, delicato, sensibile, poetico, senza mai tradire le sue origini di uomo di scienza; e, seppur meno, *Giungla sommersa* di Guido Manera, dove si ammirano le belle riprese del tedesco Ulrich Schultz, mentre il commento (da me firmato, ma in realtà cosí rimpastato dalla casa produttrice che non ne posso riconoscere la paternità) rivela la consueta, autentica debolezza del documentario italiano: ricco d'immagini, ma simile al fonofilm detestato da Pirandello: « aprí la bocca per cantare e ragliò ».

Ricordiamo anche: corretti cortometraggi cèchi, come *Le api vivranno;* un deludente *Alle frontiere dell'uomo,* dove la già brillante Nicole Vedrès di *Paris 1900* si è dedicata al film scientifico illustrando le ricerche di Jean Rostand; *Fliegende untertassen* (*Dischi volanti*), una fantasiosa, e realizzata con destrezza, « ipotesi astronautica ... a fumetti »; l'agghiacciante *The Atomic Bomb* (*Bomba atomica*) di Villiers; *The Sea around Us* dell'americano Irvin Allen, prolisso, interminabile, discontinuo; *L'orto botanico di Nikitsky* di Juri Ozerov, presentazione di un ricco giardino della Crimea.

Numerosa e generalmente di buona fattura la restante selezione italiana: *I fiori* di Enzo Trovatelli, *Analisi del terreno* di Fausto Saraceni, *Vitamine* di Ugo Mantici, tutti realizzati per conto dell'Istituto Luce, a colori, con eccellente tecnica da laboratorio; *Il pantano* di Alberto Ancillotto, meno soddisfacente nel parlato; *Moltiplicazione dei pesci*

di Lamperti; *L'attimo si è fermato* di Dragoni. Qui viene dimostrata, e la registriamo con soddisfazione, una incoraggiante ripresa italiana nel film scientifico.

Venendo ai documentari riguardanti le arti, e pur contestando che film come *Le Métier du danseur* di Jacques Buratier (peraltro eccellente) o *Poesia della danza* di Gandin debbano trovare posto nella stessa sezione dove figurano i film di Paul Haesaerts e di tanti altri documentaristi che si dedicano allo studio delle opere d'arte figurativa con i mezzi concessi dal cinema, rileviamo che il migliore film della categoria era il premiato *Les Primitifs Flamands*. Qui il realizzatore di *Rubens* e di altre pregevoli opere su Picasso ha voluto passare in rassegna, con estremo rigore critico, i maggiori maestri della scuola fiamminga tra il XIV e il XVI secolo, con sintesi che costituiscono ognuna un breve film, dedicato a Van Eyck, Van des Weyden, Bouts, Van der Goes, Bosch, Memling, Metsijs, Breughel.

Tra gli altri documentari della stessa sezione ricordiamo *L'opera di Wit Stwosz,* stupefacente scultore del XVI secolo, presentato da Stanislaw Mozdzenski; *I racconti di Orneore* realizzato da Michele Gandin, su soggetto di Muzio Mazzocchi, che scopre per il grande pubblico un saporoso pittore umbro; *Gustave Doré* di Raymond Voinquel, il cui merito è di non trascurare nulla dell'opera del celebre illustratore francese, ma che rivela uno scarso senso della misura cinematografica; *La route des épices* di Novik, poco convincente perché basato su una documentazione disunita; *Quattro pittori belgi al lavoro,* di Haesaerts, che si potrebbe definire « cronaca della creazione di quattro pannelli », dovuti a Tytgat, Dasnoy, Brusselmans, Delvaux; *Varley* di Allan Wargon, sulla attività dell'autorevole pittore canadese; *Equilibre* di André Gillet, sulle tradizioni architettoniche, fondate sulla legge dell'equilibrio; *Le Poignard* (*Il pugnale*) di Jean Benoit-Lévy, balletto senza giustificazione cinematografica; *La gloria di Rembrandt,* di Jean Oesr, dilettantesco; *Il giocoliere e il misantropo,* che si ricollega al particolare genere, di prevalente significazione filosofica, ideato da Castelli Gattinara; *La finestra aperta* di Henri Storck, una coproduzione internazionale (Olanda, Belgio, Inghilterra, Francia, Lussemburgo vi hanno partecipato) per un film che non ha, tuttavia, i caratteri della eccezionalità, e che si limita ad osservare cinematograficamente il « bel paesaggio ».

Nelle successive categorie non si può dire che i film fossero ben divisi, il che è indispensabile per ottenere una valutazione equa ed un orientamento esatto del critico e dello spettatore. I migliori documentari, comunque, sono apparsi i seguenti: *Des Hommes et des montagnes,* sull'alpinismo, di J. J. Languepin e Rebuffat (categoria: « spedizioni e viaggi »); *Arena dei virtuosi* di S. Gourov e J. Ozerov, dedicato a uno spettacolo di circo (categoria: « sport ed educazione fisica »); e *The Moving Spirit* (*Lo spirito motore*), tutti e tre vincenti il primato di

categoria (per quanto *The Moving Spirit,* — (categoria: « documentazione dei mezzi di comunicazione », — non sia un documentario, ma un disegno animato). Nella sezione di quest'ultimo film erano anche da notare: *Teeth of the Wind* (*I denti del vento*) di Michael Hanckinson, sul flagello delle cavallette, e *Impianto di siderurgia* di Giovanni Paolucci, meticolosa cronaca della costruzione di un impianto siderurgico edificato a Cornigliano.

La settima categoria (« problemi dell'economia e della produzione ») ha messo in luce *Le piante e l'acqua,* cecoslovacco; la ottava categoria (« realizzazioni sociali ed educazione di base ») *Ecoliers d'hier et d'aujourd'hui,* di Jean Vidal, sulla evoluzione scolastica in Francia, reso talvolta divertente da documenti e stampe, oltre a *Inchiesta parlamentare sulla miseria,* esauriente documento visivo su una inchiesta eseguita in Italia dagli organi parlamentari.

Nella stessa categoria figurava *Cristo non si è fermato a Eboli,* da me altra volta recensito (v. Cinema, n. 99-100) e che illustra con la semplicità del cinereporter situazione e iniziative relative alla lotta contro l'analfabetismo in una zona della Lucania. La efficacia delle immagini e l'importanza stessa del tema, su scenario di Muzio Mazzocchi, hanno meritato a Michele Gandin, che era il realizzatore, il primo premio assoluto del documentario.

Tra i documentari di attualità si sono distinti, anzitutto, *Bora a Trieste,* di G. A. Vitrotti, realizzato con spirito ed autenticità, *L'uomo e la bestia* di Marc de Gastyne, sulla vita del circo, e *Korea,* cinereportage giapponese.

Detto l'essenziale sui documentari delle nove sezioni, veniamo al gruppo chiamato dei « cortometraggi » e suoi sottogruppi (per pubblico normale e per pubblico specializzato). Ripetiamo che la divisione dei vari film, cosí come è stata adottata, neppure quest'anno ci convince. Alcuni degli esempi addotti già esprimono a sufficienza il nostro punto di vista (es. film scientifici e film di propaganda politica, film sulle arti figurative e film sulla danza nella stessa sezione). Ma nei « cortometraggi » esempi analoghi non sono meno numerosi: molti documentari potevano essere assegnati alla categoria cortometraggi, e viceversa.

Il primo film in cui ci si imbatte, *Lettere di condannati a morte della resistenza italiana,* è stato premiato, a nostro modo di vedere, per un equivoco. Sono troppo note le « Lettere » pubblicate da Einaudi perché non se ne conosca il grande potere di commozione, il suggestivo significato poetico e storico. Ma siamo certi che la giuria ha inteso premiare quella emozione che è data dal libro, la estrema semplicità, che strappa le lacrime, dei testi letterari dettati in punto di morte da uomini che, nel supremo attimo, diventavano eroi: il film, infatti, senza quelle parole, senza la commozione data dai testi, non

si può dire che abbia uno speciale valore. Io ho visto il film accanto a stranieri che non comprendevano una parola d'italiano, e che, alla fine, mi hanno domandato perché il film era tanto piaciuto. Segno evidente che un premio « cinematografico » è stato attribuito al testo letterario, non alle immagini ad esso congiunte. Un film d'arte rimane tale, come diceva Clair, anche se proiettato ad un sordo. Ma questo cortometraggio sulle *Lettere*, se mancasse la parola, non avrebbe alcun valore, fermi restando — s'intenda bene — al suo « linguaggio d'immagini ».

A nous deux Paris di Pierre Kast, scritto da France Roche, è una garbata satira dell'« arrivista », scrittore, giornalista, critico, che si ingegna a fare fortuna nella Parigi di oggi, pieno di furberia e sprezzante di ogni pregiudizio. La satira è frizzante, non manca di buon gusto, e ritroviamo nel cortometraggio lo stesso spirito di cui il Kast è ben fornito, già apprezzato in *Charmes de l'existence* e nel *Petit Larousse illustré. Ma Jeannette et mes copains* di Robert Menegoz, con la musica di Joseph Kosma, descrive la vita di un piccolo villaggio di minatori. E' sul genere di *Mon ami Pierre,* non rinuncia al folclore paesano, e risulta brillante nella colonna sonora.

Mina de Vanghel di Maurice Clavel e Maurice Barry è un vero e proprio piccolo film a soggetto, in costume, non privo di valori poetici, e che porta sullo schermo un'opera poco nota di Henry Beyle detto Stendhal.

Sundy by Sea, al quale è andato il gran premio per i cortometraggi, prende spunto dall'esodo domenicale dei londinesi verso la spiaggia di Southend-on-sea. Garbatamente umoristico, il visivo è sottolineato da celebri canzoni del passato.

In *The Drayton Case* (*Il caso Drayton*) di Ken Hughes è ricostruito un delitto scoperto da Scotland Yard. *The Message* di Enrico Pratt rievoca, con fini pacifisti, un episodio di guerra.

Nessuno dei tre film appartenenti alla categoria degli « sperimentali e d'avanguardia » meritava un premio, e bene ha fatto la giuría a non prendere in considerazione *Art and Motion, Pastoral, Ein Traum in Tusche* (*Sogno in pittura*).

Nella sezione dei disegni animati è emerso *Rooty toot toot* di John Hubley, con disegni di Paul Julian, dove un processo è celebrato a ritmo di *jazz.* In *Ein Schweizer bauerkunstler,* Julius Pinschever ricostruisce col disegno le fantasie di un contadino svizzero, che ritagliava carte nere o colorate per riprodurre paesaggi, cacce e feste campestri.

Nei documentari scientifici di insegnamento superiore nel campo della medicina e chirurgia la giuria ha premiato *Le Praticien devant l'actualité rhumatologique* di Jacques Schiltz de Seze (Francia), menzionando anche *Colpo-Isteroctomia* di Piero Lamperti (Italia), mentre

il gran premio per i film scientifici è stato dato a *Combined Resection of the Tongue and Floor of the Mouth* (*Resezione combinata della lingua e del pavimento della bocca con dissezione radicale del collo*). *Il terreno è vivo* di Fausto Saraceni, edito dal Luce, è risultato il migliore tra i documentari scientifici di insegnamento superiore nel campo della fisica e matematica, chimica e scienze naturali; infine tra i documentari di istruzione professionale è stato scelto come il migliore *Drei Meister Schneiden in Holz* (*Tre maestri intagliano il legno*), di un vecchio e meritevole cineasta, Hans Cürlis, un pioniere del film sull'arte.

I film per ragazzi.

Le proiezioni del Festival Internazionale del film per ragazzi annoveravano pellicole di valore superiore alla media degli anni precedenti ed appartenenti ad undici paesi, inclusi anche quelli dell'Europa Orientale, che sono particolarmente attrezzati per questo speciale genere di produzione, favorita dallo Stato.

Le pellicole ricreative erano divise nelle tradizionali tre categorie, destinate ai fanciulli fino ai sette anni, dai sette agli undici anni, dagli undici ai quattordici. I film premiati nella prima categoria, uno di lungo e uno di cortometraggio, sono stati rispettivamente: *Das Wunderfenster* (*La finestra meravigliosa*) di Hubert Schonger e Gerda Otto, e *Il vaso magico.*

La finestra meravigliosa è un film con pupazzi, in agfacolor, e descrive il sogno di una fanciulla che si accosta ad una vetrina di giocattoli, ed anima bambole, soldatini, personaggi da circo, con la forza dell'immaginazione. E' una pellicola gentile, anche se in qualche momento disorganica, perché vuole svolgere allo stesso tempo troppi temi, che ne minano l'unità: ma va specialmente segnalata e raccomandata, sol che si pensi al tipo di film per ragazzi preferito dai tedeschi: e cioè la fiaba (tipo *Il Nano Nasone*) che non rifugge a personaggi orridi, a situazioni crudeli, ad episodi capaci di produrre sensazioni angosciose nei bambini. Non è forse lo stesso *gusto dello spaventoso* che si ritrova nelle fiabe dei maggiori novellieri germanici, e che poi si incontra anche nei film espressionisti?

Il vaso magico, cecoslovacco, ha un vago accenno alla polemica sociale, cui né russi né cecoslovacchi, oggi, rinunciano. Un vaso magico ha la dote portentosa di offrire latte all'infinito e sfama molti poverelli finché non è rubato da due ingordi che, giustamente, rischiano di annegare in un mare di panna.

Altri film significativi, appartenenti alla stessa categoria (A), erano

i quattro canadesi *Bouts d'chou* (*I Bouts' d'chou dipingono senza pennelli, creano figurine, si avviano alla pittura, tessono la lana*): cortometraggi che insegnano attività che sono al tempo stesso divertenti ed educatrici del gusto; i due danesi *Gli Orsi Koala* e *Buongiorno bambini,* pellicole mute che mostrano orsacchiotti e neonati in movimento, senza commenti, e che divertono i fanciulli perché nel primo trovano, nelle bestie, dei grandi attori comici involontari, e nel secondo riconoscono sé stessi.

Eccellente era anche *Il Cucciolo indiavolato,* britannico, che riprendendo la formula di *Magic Chalks* (*Le matite magiche*), mostra un cagnolino che scappa da un album di disegno e mette a soqquadro un salottino ordinato, vanamente inseguito da due bambini. Qui la tecnica del disegno animato è unita, in felice contaminazione, a quella del normale film con attori.

Scadenti erano, invece, due pellicole americane, presentate dalla Coronet: *Bambini della fattoria* e *Brutto anitroccolo,* in cui né soggetto, né realizzazione, né colore, riuscivano a rendere attraente la apparizione di fanciulli veri o di animali.

Passando alla categoria superiore dobbiamo ricordare, anzitutto, il breve disegno *Madeline* (U. S. A.) e *Il cane e i brillanti,* risultati i migliori in concorso. *Madeline* è opera del noto disegnatore, nato a Merano, Ludwig Bemelmans ed è originale per il disegno (un po' alla Dufy), per l'animazione dei personaggi (come il gruppo di bambine che attraversa la città con assoluta economia di movimenti), per il soggetto: Madeline si ammala e viene portata in una clinica dove è trattata come una principessa, e le sue compagne, dopo averle fatto visita, si mettono a strepitare e a piangere perché vogliono anch'esse l'appendicite! *Il cane e i brillanti,* se ha un difetto, che non riguarda minimamente la regía, è nel ripetere le storie fra ladri e gendarmi, e nell'abusare di inseguimenti e birbonate. I britannici continuano a insistere eccessivamente su tali temi e dovrebbero ricordarsi che possono trovare motivi di ispirazione per i fanciulli anche con film che non reclamano la presenza di ladri o brutti figuri. Altri film britannici della stessa categoria: *Juno dà una mano,* in cui due ragazzi, aiutati dal cane Juno, serio e compassato come un maggiordomo, si dedicano ad attività domestiche non mancando, naturalmente, di compiere qualche danno; *Mardi e la scimmia,* avventura di un fanciullo che, per riparare alle marachelle commesse dalla propria scimmietta, finisce per perdersi in un bosco; *La corsa pericolosa,* eccitante *raid* attraverso le Alpi.

L'Italia aveva presentato *Le avventure di Tocotà,* ancora non padrone della tecnica del pupazzo animato, ma promettente per futuri e piú convincenti esperimenti; il Canadà un non troppo allettante *Pietro e il vasaio;* gli Stati Uniti un complicato e inutile *La regola perfetta,* che vuol spiegare dove sia il « giusto mezzo », ma è piú ambi-

zioso che persuasivo. Due disegni animati russi completavano la serie: *La Volpe camaleonte,* che diventa re e perdendo i bei colori di cui si era agghindata è costretta a scappare davanti ai sudditi che aveva ingannato, e *Cuore di un coraggioso,* fiaba dove un giovane tartaro corre, attraverso molti pericoli che ne fortificano l'animo, in aiuto del fratello che sta per cadere in preda a una tigre. Non apportano, queste fiabe, nulla di nuovo nella tecnica del disegno animato, e in confronto ai piú celebri film del genere possono sembrare anzi primitivi: ma entrambi sono di buona fattura e di sicuro effetto.

Nella terza categoria hanno brillato *Il campione rapito* (*To the Rescue*) cortometraggio britannico, e *Ciuk e Chek,* lungometraggio sovietico. Se non avesse un finale un po' convenzionale, in cui fà capolino la propaganda, *Ciuk e Chek* sarebbe il modello ideale del film per ragazzi. E' la vicenda di due fanciulli che, accompagnati dalla mamma, si recano in una contrada lontana, dove lavora il babbo, e che è quasi sperduta in mezzo alla grande steppa. Al loro arrivo trovano la località deserta, perché il padre è partito per una spedizione geologica, e sono costretti ad arrangiarsi, non senza un po' di angoscia per la solitudine e per la paura degli orsi o dei lupi. Ma nulla accade di quanto hanno temuto e il caro congiunto arriva giusto in tempo per celebrare la festa di Capodanno davanti a quello che per noi è l'albero di Natale. Una realizzazione misurata, una tecnica semplice, una fresca simpatia degli attori piccoli e grandi, fanno di *Ciuk e Chek,* dunque, un film che meritava di essere considerato come il migliore lungometraggio del gruppo.

Il campione rapito è la solita avventura del ladro, smascherato da un gruppo di ragazzi, che ruba un barboncino di razza. Fatte le debite riserve per il soggetto, dobbiamo rilevare una realizzazione particolarmente accurata, una ricerca di inquadrature, allusioni, accorgimenti specialmente adatti per la comprensione di un pubblico infantile.

La terza categoria era anche la piú ricca di pellicole lodevoli: *Johnny scappa* (*Johnny on the Run*) britannico, è un'altra storia di « guardie e ladri », dove però è accentuato il sentimento della solidarietà internazionale, espresso nella vita di un campo di piccoli profughi, dove un ragazzo polacco trova simpatia e aiuto. E' per questo motivo che il premio del Centro Internazionale del Cinema Educativo e Culturale C.I.D.A.L.C. (La Gondola d'argento) è stato assegnato a *Johnny on the Run. Messaggio in bottiglia* è l'avventura di due ragazzi danesi che finiscono, in una specie di caccia al tesoro, ad Oslo. Il film, come gli altri inviati dalla Danimarca, è muto. Non si tratta di povertà di mezzi, ma dello speciale criterio in vigore in Danimarca, che i film per ragazzi siano commentati, se mai, dalla voce del maestro e dell'educatore, non dalla colonna sonora.

Nano Nasone — film tedesco — è la storia di un essere deforme (su cui abbiamo già detto in precedenza il nostro parere); *Bazar fantastico* è un disegno animato sovietico che ci porta senza equivoci, questa volta, in temi di propaganda: un piccolo « pioniere », specie di « avanguardista » o di « balilla », si dedica ad attività sociali e prepara per il suo gruppo rionale il giornale murale dove finisce per tracciare anche la propria « autocritica ».

Altri tre film appartenevano alla stessa categoria: *Vecchie leggende cèche,* che poi è stato trasferito al grande festival, dato che è stato realizzato mirando a un pubblico indiscriminato, e non soltanto per i ragazzi. E' un'opera di eccezionale livello artistico, e visionatone un episodio (*La leggenda di Bivoj*) la giuria ha voluto segnalarlo con uno speciale riconoscimento che tiene presente i suoi valori artistici e umani. La tecnica del pupazzo animato, che Trnka impiega con successo da vari anni, sembra aver compiuto qui un passo avanti conclusivo, che la porta quasi alla perfezione. *Una croce senza nome,* di Tullio Covaz, è il piú impegnativo della selezione italiana, non composta con facilità perché non sono molti i produttori disposti ad occuparsi di cinematografia per ragazzi, almeno fino a che non sia uscita quella legge protettiva che presentata alla vechia Camera dei Deputati, e approvata, non si sa ora quale sorte abbia avuto. Pertanto il produttore italiano è portato, piuttosto, a realizzare film per famiglie, film in cui si accontentano grandi e piccini, e che, per tale concezione, non sono ancora l'ideale del film per ragazzi, quale noi tutti auspichiamo. La formula di *Una croce senza nome,* pertanto, è la stessa di *Angeli del quartiere,* visionato lo scorso anno a Venezia. Intervengono personaggi equivoci e non mancano, anche qui, i cattivi tiri e le birbonate. Dobbiamo, tuttavia, riconoscere che *Croce senza nome* — storia di una bambina tedesca che ricerca in Italia la salma del proprio padre, caduto in guerra — ha molti aspetti positivi, e che si accosta ancora piú da vicino alla cinematografia per ragazzi che noi tutti auspichiamo.

Abbiamo lasciato per ultimo il film svizzero *Heidi,* realizzato dal nostro Luigi Comencini. Ultimo, per quanto sia risultato il migliore, tanto che la giuria ha voluto assegnargli il gran premio come il miglior film del piccolo Festival. Basato sul noto romanzo di Johanna Shyri, è la storia di una bambina che è costretta ad allontanarsi dalla sua casa e dalle sue montagne e rischia di ammalarsi di nostalgia; ma ben presto potrà tornare alla sua Svizzera, ai suoi piccoli amici, al nonno che l'aspetta. Il film è realizzato con semplicità e tratto gentile, ed è interpretato efficacemente da un buon gruppo di attori, egregiamente diretti, e specialmente dalla piccola protagonista, Elzbeth Siegmund.

Il Festival Internazionale del Film per Ragazzi ha presentato, insieme ai film ricreativi, anche un gruppo di pellicole, assegnate ad una speciale categoria, che comprendevano film di carattere informativo

e film di insegnamento. I migliori sono apparsi alcuni disegni animati americani e un documentario italiano, *Le Navi di Nemi,* dedicato al lago e alle navi di Tiberio riportate a superficie, che furono affondate nella recente guerra da apparecchi tedeschi, e di cui oggi è stato possibile offrire una ricostruzione fedele. I disegni animati americani erano *Secoli di agricoltura,* dove si rifaceva la storia del progresso agricolo, e *Come si prende un raffreddore,* di Walt Disney. Quest'ultima pellicola si riallaccia a *Difesa contro l'invasione,* al *Nemico alato,* ad *Acqua amica e nemica,* e ad altri film propagandistici o pubblicitari del Disney. C'è una graziosa trovata, l'invenzione di un personaggio minuscolo che si ficca dappertutto e che ammaestra e rimprovera: il Senso Comune. *Come si prende una raffreddore* è una pellicola pubblicitaria di una casa che fabbrica fazzoletti.

Un altro disegno americano, ma non animato, appartenente alla stessa categoria, era *Estremo appello per Jimmy*: di efficacia limitata, insegna a fare attenzione ai segnali stradali.

Altri film statunitensi appartenenti allo stesso gruppo erano: *La città sottomarina,* un documentario sui pesci rovinato dall'intrusione del personaggio di una nuotatrice che cerca sott'acqua un'evasione alla vita di tutti i giorni, *Armonia in musica,* documentario didattico musicale, realizzato dalla Coronet, con la solita assoluta mancanza di fantasia propria di questa produttrice.

Il documentario italiano *Navi di Nemi* era accompagnato all'*Isola dei gabbiani,* dilettantesco e senza gusto, *1800,* una sfilata di stampe ottocentesche. Il Canadà aveva inviato una pellicola, *L'inverno in Canadà,* non pretenziosa ma capace di iniziare il fanciullo alla geografia del Canadà. Gli inglesi avevano presentato un lungo *Come si lancia il giavellotto* e i belgi *A proposito di un bozzetto,* piú adatto per insegnanti che per scolari.

I film etnografici

Mentre nella grande sala del Palazzo del Cinema venivano proiettate le pellicole partecipanti alla maggiore rassegna internazionale cinematografica, in una saletta il prof. Jean Rouch del Museo dell'Uomo di Parigi attirava alle sue conferenze e proiezioni non pochi giornalisti e curiosi: tema delle sue sedute il « cinema etnografico ».

L'iniziativa di Rouch è nata nel settembre scorso, a Vienna, in occasione del quarto Congresso di Scienze Etnologiche e Antropologiche. Una delle conclusioni del Congresso, che riuniva piú di cinquanta nazioni, fu la necessità di osservare e registrare urgentemente tutto un mondo che è sul punto di scomparire, e le cui civiltà rischiano

di essere annientate, senza lasciare traccia, dalla nostra era meccanica. Fra i mezzi di registrazione di queste culture apparve che il cinema era uno dei piú efficaci, ma anche uno dei piú poveri, allo stato attuale, per la scarsa attrezzatura degli scienziati e degli istituti interessati a tali problemi. Fu per questo motivo che il Congresso di Vienna decise di confidare al Museo dell'Uomo di Parigi l'organizzazione di un Comitato Internazionale del Film Etnografico, i cui scopi sarebbero di conservare e collezionare i film già esistenti, e di promuovere la realizzazione di veri film etnigrafici.

A partire dal gennaio scorso, il Comitato ha iniziato il proprio lavoro: 150 film sono stati proiettati, analizzati, repertoriati. Gruppi di etnografi e cineasti sono stati inviati sul posto, una formazione cinematografica è stata data, in qualche Università, agli studenti di etnografia, e si sono tenute riunioni per fissare e confrontare i punti di vista. Dei film raccolti, Jean Rouch ha voluto presentare a Venezia una nutrita selezione. Robert Flaherty, il grande cineasta recentemente scomparso, era degnamente rappresentato da alcuni dei suoi capolavori — che sono insieme film etnografici e opere d'arte cinematografica —: *Moana*, realizzato alle isole Samoa, e *Nanook l'esquimese*. Sono pellicole che registrano costumi, usanze, cacce, rapporti umani, e che insieme, per rivolgersi con purezza all'uomo e alla natura che lo circonda, sono espressioni di poesia.

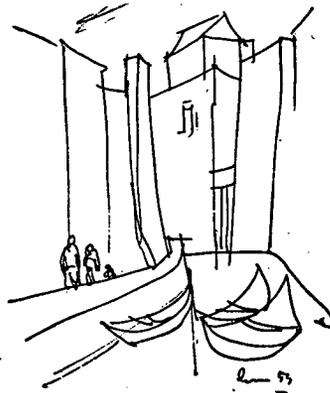
Particolare importanza, in questo campo, hanno i film sulle danze popolari, e Rouch ha presentato *Fiestas* di Cinthia Fain, girato in Bolivia, *Danze berbere* di Le Herisseg, realizzato in Marocco, *Gli uomini che chiedono la pioggia*, altro rito con danze, ripreso dallo stesso Rouch nella Nigeria, *Crociera nera* di Poirier.

L'Italia era rappresentata da un solo film, *Riti pasquali in Sicilia*, girato con difficoltà e mezzi non adeguati, in Sicilia, da Paola Mazzetti e Vito Pandolfi, ma estremamente interessante dal punto di vista etnografico: sacre rappresenzioni e riti pressoché sconosciuti anche alla maggior parte degli studiosi vi venivano documentati, e dottamente illustrati da un commento di Paolo Toschi.

Molti altri erano i film degni d'essere ricordati: *Gettiamo le reti* dell'olandese Van der Horst, *Riti agrari a Tabelbala* e *Battaglia sul grande fiume*, di Rouch, dove si assiste ad una furiosa lotta tra uomini e ippopotami.

L'illustrazione verbale di Rouch, e la eloquenza delle pellicole presentate, non hanno mancato di suscitare il piú vivo interesse dei convenuti a un problema cosí vivo come quello del film di etnografia e di folclore, che apre tutto un campo vergine alla cinematografia documentaristica. Ed anche di maggior valore sono apparse certe pellicole folcloristiche, che avevano trovato posto nel quadro normale delle manifestazioni veneziane, e che portavano altri messaggi di popoli lon-

tani o di riti e tradizioni meno note; tra questi film, il cortometraggio di Enrico Fulchignoni *Arte precolombiana,* che ripresenta sculture e maschere degli antichi popoli messicani, due documentari italiani sulla *Sardegna,* uno sulle attività artigiane dei negri del Congo, e soprattutto *Il carnevale de Binche,* film di Gerard De Boe. E' una pellicola che registra i riti carnevaleschi di una città belga, dove il popolo danza per le strade, al ritmo dei tamburi, per tre giorni, con una ricchezza di costumi, una partecipazione spontanea, un vibrante e collettivo entusiasmo popolare, che non potrei ravvicinare che all'esplodente passione dei contradaioli del Palio di Siena.

Mario Verdone

Aspetti del cinema d'avanguardia negli Stati Uniti

Cosa stanno sognando questi giovani registi? Sognano con superfici a specchio che riflettono solo il torpore della vita? L'arte forse non è altro che un riflesso della vita? A che livello l'arte comincia a trasfigurare la vita?

Sullo schermo possiamo essere allo stesso tempo dentro e fuori di noi stessi. Il velo fra sogno e realtà, quando è soffuso di luce, è capace di rendere sterile la modulazione dello spirito che anima la vita.

Henry Miller: prefazione per « *Art in Cinema* », Museum of Art di San Francisco, 1946-47.

Nel tentativo di metter radici da qualche parte per potersi evolvere, e di allontanarsi dagli schemi commerciali di Hollywood, dove tuttavia la psicoanalisi sembra fare oggi molti adepti (1), i giovani sperimentalisti statunitensi hanno dovuto rivolgersi ai cineasti d'avanguardia europei. Ché quelli, almeno, erano già considerati come « classici » e il loro prestigio era stato riconosciuto da certi critici americani che ancora trattavano i rari saggi d'avanguardia del loro paese come trascurabili « film d'amatori ». Di conseguenza non ci dobbiamo stupire se ritroviamo nei film sperimentali americani notevoli tracce dell'espressionismo tedesco o del surrealismo francese.

A prima vista deve apparire presuntuoso voler ricondurre molti sforzi dell'avanguardia americana all'influsso di un film come il *Gabinetto del Dottor Caligari*. Ma Lewis Jacobs, cosí circospetto conoscitore del cinema del suo paese natale, non precisa in un articolo, « Produzione

(1) Vedere la tendenza alla pseudo-psicoanalisi dei film commerciali americani. Questa volgarizzazione della concezione freudiana è stata importata dai cineasti tedeschi esiliati negli Stati Uniti. Citiamo i film di Billy Wilder (*Lost Weekend,* 1945, *Sunset Boulevard,* 1950) di Robert Siodmak (*The Spiral Staircase,* 1949) di Anatole Litvak (*Snakepit,* 1949) e di Curtis Bernhardt (*Possessed,* 1951).

d'avanguardia in America » (2), che molti sapienti effetti di luce, molte bizzarre scenografie o piani eccezionali dei film tedeschi classici — (*Caligari, Golem, Il Gabinetto delle figure di cera, L'ultimo degli uomini e ariété*) — hanno influenzato in maniera decisiva i registi di avanguardia negli Stati Uniti?

In effetti soprattutto i film della prima avanguardia americana, quelli dell'epoca precedente la seconda guerra mondiale, sono da ricondurre alle rivelazioni dell'espressionismo tedesco, malgrado siano stati realizzati molto piú tardi. (Bisognerebbe sempre calcolare il tempo che passa prima che un film sia importato e prima che susciti una eco in un altro continente). Dal contatto ritardato con *Caligari* e con *Le figure di cera* provengono in ogni caso le scenografie contorte e il chiaroscuro di certi film come *La caduta della Casa degli Usher* (1928) di James Sybil Watson e di Melville Webber o *Tell Tale Heart* (1928) di Charles Klein (3). E ancora dopo l'avvento del sonoro, *Loth in Sodom* (1932), altro film di Watson e Webber, rivela piuttosto nettamente un'impronta stilistica derivata dai cineasti tedeschi, anche se certe sovrimpressioni e *flou* son dovuti ai procedimenti dell'avanguardia francese. Le teste in primo piano che sorgono dalle tenebre, talvolta divise da ombre acute, la mimica esagerata e quasi ghignante, il movimento a scosse, i corpi dai contorni avvolti in una specie di alone fosforescente, le figure disposte ritmicamente, decorativamente come in un balletto di Mary Whigman, l'abbondante uso di ceri accesi, di vapori fluorescenti e opachi, tutti questi elementi non lasciano dubbi sull'origine germanica.

Ma è ancora piú caratteristico che un giovane regista della seconda avanguardia americana, Curtis Harrington, dichiari in un articolo intitolato « Cronaca personale » (4) di aver subíto, come tutti gli altri giovani cultori del cinema sperimentale del secondo dopoguerra, l'influenza di *Caligari*. Ora, al contrario dei cineasti della prima avanguardia americana, questi giovani sono stati molto piú attirati dalla *concezione* che hanno creduto di scoprire in *Caligari* che dai suoi procedimenti stilistici. Cosí è abbastanza significativo che sia stata un'analisi di questo film-chiave fatta da Paul Rotha in *Film till Now*, a rivelare a Harrington l'esistenza al posto di una realtà pura e sem-

---

(2) Vedi « *Experiment in Films* », raccolta di saggi edita da Roger Manvell a Londra, L'articolo di Jacobs era apparso anteriormente in due numeri di « Hollywood Quarterly ».

(3) I due cineasti americani hanno avuto la possibilità, come mi è stato assicurato, di vedere prima della realizzazione del loro *Fall of the House of Usher* il film *La Chute de la Maison Usher*, realizzato da Jean Epstein pure nel 1928? Anche l'opera di Epstein, ben inteso, è da ricondurre allo stile dei film espressionisti tedeschi.

(4) CURTIS HARRINGTON: « *Personal Chronicle: The making of an experimental film* » — Hollywood Quarterly, Vol. III, n. 4.

plice di una « realtà filmica d'immaginazione » che fa sí che lo spettatore sia trascinato nell'azione e vi partecipi attivamente.

Maya Deren, che anticipa la generazione della seconda avanguardia, e che è ancora in un certo senso legata ai cineasti della prima avanguardia americana per i suoi procedimenti sofisticati, ha tentato di decomporre a modo suo questa « realtà filmica », aggiungendovi, piuttosto arbitrariamente, le nozioni di « tempo e spazio filmici ». Nelle sue coreografie cinematografiche ella ha creduto di poter eliminare il tempo e lo spazio reali e determinati nel modo seguente: un ballerino abbozza un movimento di danza in una foresta e lo termina in una cornice del tutto diversa, un interno — si è avuto quindi, per mezzo del montaggio, un brusco cambiamento di scena. In un altro film vediamo una fanciulla traversare diagonalmente lo schermo, sparire e riapparire in un piano che si sussegue nel fondo dell'immagine. Qui, come precisa la Deren, sono state legate due fasi diverse del tempo, mediante la continuità dello spazio, mentre nell'esempio precedente la continuità intatta di elementi temporali ha collegato due estensioni spaziali che, altrimenti, sarebbero rimaste senza alcun rapporto.

Di conseguenza, nei film di Maya Deren tutto turbina, l'universo non ha nulla di fisso, è come una risacca, diviene volatile, pieno di « avventure aggressive » e l'individuo, unica entità stabile, benché enigmatica quanto si vuole, traversa quest'universo senza ragione, senza scopo. (In uno dei suoi film, *At Land* (1944) la giovane donna striscia su una lunga tavola fra i convitati che non si curano di lei, proprio come gli ospiti nell'*Age d'Or* sembrano non occuparsi della carretta nella sala della festa).

Dobbiamo quindi concludere che Maya Deren è stata influenzata dal film surrealista francese? Curtis Harrington lo nega, definendo i suoi film « antisurrealisti », mentre Henri Langlois (5) parla di un « surrealismo ritardatario » di Maya Deren. Comunque, la nozione di surrealismo è piuttosto labile — ricordiamoci che nel suo documentatissimo libro Ado Kyrou (6) riporta al surrealismo gli sforzi piú eterogenei del cinema delle diverse nazioni.

Ma è soprattutto un film della seconda avanguardia francese, *La Coquille et le Clergyman* del 1927 — (e non lo è forse anche un'opera come *Le Sang d'un Poète* del 1931?) — che ha avuto ripercussioni sui film di Maya Deren, sul suo piacere di abbandonarsi al *flou* e all'indefinito della sovrimpressione, ai movimenti insinuanti, fluttuanti del rallentato. Maya Deren gioca con la psicoanalisi come flirta con la teoria della relatività, sfiorando tutte le possibilità. Un fascino ibrido

---

(5) HENRI LANGLOIS: « *L'avant garde d'hier et d'aujourd'hui* » — La Revue du Cinéma n. 11, marzo 1948.

(6) ADO KYROU: « *Le surréalisme au cinéma* » — Editions Arcanes, Paris 1935.

si sprigiona soprattutto da *Meshes of the Afternoon* (1943); il preraffaellitismo delle giovanette alla Botticelli un pò diluite da Dante Gabriele Rossetti è talvolta abbastanza piacevole. La Deren d'altronde prende quel che trova: il piano del fiore a terra su cui si china un'ombra e che viene raccolto dalla mano di un personaggio invisibile, è copiato da uno dei piú bei passaggi di *Tabou,* film di Murnau. Ma è merito soprattutto del suo eccellente operatore, Alexandre Hammid, se questi film un po' morbidi guadagnano d'interesse per l'inquadratura e il montaggio che spesso raggiungono una grande perfezione.

Malgrado i legami che uniscono la prima avanguardia alla seconda, iniziatasi verso l'ultima guerra mondiale, la depressione economica ha aperto un abisso fra le due generazioni: il crak di Wallstreet nel fatale 1935 aveva spazzato tutti i principi dell'« arte per l'arte » di una generazione satura e senza alcuna preoccupazione. « La rivolta estetica », precisa Lewis Jacobs, « è stata sostituita da una rivolta sociale ». Ed è il film documentario che prevale; piú tardi, durante le guerre, i giovani cineasti mobilitati imparano ad usare nei servizi dell'esercito i procedimenti tecnici per cui si esigono da loro solo fatti, e un'obbiettività senza sbavature.

I giovani sperimentalisti tuttavia, appena liberi di creare film personali e indipendenti, voltano di nuovo la schiena al realismo documentaristico. Essi vanno disperatamente in cerca della « realtà filmica d'immaginazione », tornando, in tal modo, ai sogni. Sono forse stati delusi dalla reale atrocità della guerra? O piuttosto molti di loro non soffrono di complessi erotici, di una pubertà travagliata dalla repressione di istinti narcisistici e omosessuali, e non trova una specie di valvola nell'evasione cinematografica? (La « Relazione Kinsey » ha svelato in tutta la sua crudezza i tormenti sessuali di una nazione che vien chiamata « giovane » e che si trova improvvisamente trascinata nel vortice d'influenza di vecchie culture che le si oppongono e alle quali essa non sembra potersi ancora adattare).

Come nei film di Maya Deren, i personaggi dei film degli altri sperimentalisti americani scivolano come sonnambuli attraverso lo spazio raggiungendo l'irrealtà di un Cesare di *Caligari.* I simboli si intrecciano, sorgono apparizioni indistinte, efebi bellissimi e un po' equivoci si abbandonano ad avventure enigmatiche di cui non sapremo mai, neanche alla fine del film, lo scopo. E se talvolta, in questo mondo all'incontrario, gli efebi incontrano una giovinetta, ella resta nel vago come in *The Gardener's Son,* uno dei quattro episodi del film di James Brougton, *Four in the afternoon* (1951). La creatura di sogno appena desiderata e cosí lontana, si trasforma, quando il sonnambulo la insegue, esitando e quasi contro voglia, in uno scheletro dalle treccie bionde, o si dissolve in schiuma, come in *Fragments of Seekin* (1947) e *Picnic* (1948), film di Curtis Harrington.

Oltre il sogno, la fuga nell'irreale, non c'è che la morte, fine delle avventure incerte e informi; alla morte porta *Escape Episode* (1946) di Kenneth Anger, al nulla *On the Edge* (1948), film realizzato da Curtis Harrington. E quando i sonnambuli tentano di salire per certe scale infinite che vengono al tempo stesso dalla psicoanalisi freudiana e dall'avanguardia francese [7], il significato non è tanto l'atto stesso dell'amore quanto la disperazione di non poterlo raggiungere. Anche un cineasta piú virile, Josef Vogel, non sfugge a questa presenza, benché in *House of Cards* (1947) egli tenti, secondo quanto egli stesso afferma, di porre un marchio, dal punto di vista « sociologico », sulla sordidezza degli « *headlines* » dei giornali in U.S.A., sempre a caccia del sensazionale; evidentemente i suoi doni di documentarista e di pittore gli impediscono, malgrado una certa tendenza a una coreografia simbolista, di abbandonarsi a corpo morto al vago e all'indefinito. Cosí Vogel sfrutta felicemente una serie di quadri propri che egli fa intravedere in un rapido passaggio in cui le impressioni si trasformano e si intrecciano; talvolta traspare il realizzatore di documentari, e allora Vogel sembra vicino ai film di Jürgen Roos e Rune Hagberg, cineasti dell'avanguardia danese.

Se l'anvanguardia americana comporta anche film facili e di un simbolismo snob come *Triology* (3 episodi) di Gregory Markopulos, ci sono, d'altra parte, malgrado la debolezza che si riscontra tanto spesso in questo genere di film semi-psicoanalisti, semi-surrealisti, passaggi di una perfetta plasticità. In *Picnic*, per esempio, Harrington ha saputo far risaltare tutta la ridicola banalità di una famiglia borghese che si trova a fare un picnic su una scogliera durante una tempesta, e ha saputo profittare del contrasto bizzarro fra il luogo insolito e la bonaria volgarità dell'americano medio. Mentre Jacques Broughton, da quando evita quel surrealismo a sbalzi [8] di cui abbiamo prova anche in *Mother's Day* (1948), satira del matriarco in USA, e da quando si volge all'*impromptu* del balletto filmico senza secondi fini come *Loony Tom, Happy Lover* (1951) trova una fertile risorsa nel contrasto tra un

---

[7] Ci sono molti altri esempi dell'influenza dei film francesi. Limitiamoci qui a ricordare che la spiaggia di *Chien andalou* torna in una quantità di film d'avanguardia americani. Il motivo della scala, interpretato da Freud e Ranck, si trova in *Picnic* e in *House of Cards*. In *Picnic*, d'altronde, un uomo misterioso vestito di scuro porta, come Cesare in *Caligari* (che Lang aveva già imitato per *Metropolis*) la sua bella vittima fra le braccia.

[8] *Mother's Day* rivela ancora l'influsso che il surrealismo sterile e sofisticato di *Potted Psalm* (1947), film di Sidney Peterson, ha esercitato su Broughton, antico collaboratore di Peterson. Il titolo del film gioca in modo piuttosto artificiale sulle due espressioni « Palme en pot » e « Psalme ». La presuntuosa affermazione che « il rettangolo della tomba della madre » presentato nel film « significa la negazione del principio dell'utero » indica d'altra parte la superficialità della concezione surrealista di Peterson.

mondo dal colletto inamidato, epoca vittoriana, e dei personaggi un po' folli e fantastici, lontani parenti di uno Charlot. La necessità di girare questi film individualisti tenendo conto delle spese per gli esterni, di scegliere, quindi, dei luoghi naturali, anche se, possibilmente, di carattere insolito, l'obbligo di sostituire gli attori professionali con amici benevoli, impregnano questi film di un certo fascino che deriva sopratutto dal contrappunto fra la realtà dei luoghi e la fantasia del soggetto e dell'esecuzione. Già la scelta di attori amatori, la loro recitazione improvvisata e spesso non sprovvista d'*humour* assicura una spontaneità che raggiunge, almeno in qualche tratto, quella delle deliziose commedie filmiche dei primitivi dalle fughe rocambolesche e dalle situazioni sbalorditive, eco lontana della commedia dell'arte (9).

Inoltre, certe tendenze a una psicosi da incubo e a una nevrosi di cui fanno parte una pubertà angosciata e una omosessualità piú o meno cosciente, possono condurre, per una grande purezza di concezione artistica, a un'opera dinamica e senza ambagi come *Fireworks,* il miglior film di Kenneth Anger. E' vero che Kenneth Anger, che aveva prima girato un *reportage,* certo già abbastanza stilizzato, di una baruffa fra marinai e « *pachucos* », i giovani *gangsters* degli *slum* messicani di Los Angeles, ha tagliato questo documentario « espressionista » per poi montarlo con alcune sequenze di un nuovo film, questa volta piuttosto « soggettivo », in cui egli stesso compare come vittima? In tal modo una psicosi di angoscia, un sogno morbido di desiderio insoddisfatto si mescolerebbero a una certa realtà captata da una natura tormentata, creando, per la loro unione, la « realtà filmica d'immaginazione » tanto cercata. E questo sarebbe allora il segreto della perfezione al tempo stesso morbida e vigorosa di *Fireworks.*

Senza con questo escludere l'indicazione di Kenneth Anger che il film, cosí come ci appare oggi, — « questo dramma visto dallo schermo perfetto dei miei sogni » ... « questo transfert diretto d'una ispirazione spontanea » — sia stato girato in tre giorni in una intensa febbre creativa (10). D'altronde niente nella composizione organica di questo film ci autorizza a credere all'ipotesi di un almagama di due generi di film, per quanto seducente essa possa essere. Non potrebbe essere, al contrario,

(9) Nel suo nuovo film *Pleasuregarden* (1952-53) James Broughton ha scelto come scenografia il parco del « Crystal Palace » sparito nel famoso incendio, e questo parco disabitato, invaso dalle male erbe, in cui sono sparse statue senza testa, scalinate senza sbocco, sfingi che non fiancheggiano piú nulla, dà verosimilmente a questo film, che non è ancora stato presentato, il fascino del bizzarro cercato da Broughton. Nella realtà dei luoghi atti ad evocare un'atmosfera », dice Curtis Harrington che ha scelto come sfondo per il suo ultimo film *Dangerous Houses* (1952-53) alcune ville londinesi semi distrutte dalle bombe, « uno sfondo vero darà sempre a un avvenimento immaginario un'aura di realtà ».

(10) KENNETH ANGER: « *Modestie et Art du Film* », Cahiers du Cinéma, n. 5, settembre 1951.

che Anger si sia ricordato del suo *reportage* sui « *pachucos* » e che abbia cosí girato certe scene di marinai ripensando a incidenti colti sul vero?

Come che sia, *Fireworks* è stato condotto con una sicurezza, una notevolissima unità di stile e montato con un ritmo infinitamente sobrio; riprese in profondità, precisione di scelta nell'inquadratura, illuminazione, trasformazioni di oggetti non hanno niente di arbitrario nel genere di Orson Welles per *Épater le bourgeois*. Questa purezza di stile è stata forse acquistata perché Kenneth Anger è cresciuto in Giappone, paese in cui un poema di tre versi, un quadro di tre pennellate basta ad esprimere l'essenziale, e di lí gli viene la sua forza d'immagine?

« Il cinema » scrive Kenneth Anger, « ha esplorato le regioni nordiche della stilizzazione impersonale e deve adesso scoprire le regioni sud del lirismo personale ». Non ci meravigliamo della parola « lirismo » in questo turbine di visioni masochiste. La poesia fiorisce luminosamente nell'incubo, e questo film appare purissimo, puro come lo è nella sua maggiore semplicità un film « maledetto », *Chanson d'Amour*, opera del poeta francese Jean Genet.

* * *

Kenneth Anger ha voluto stigmatizzare con la frase « le regioni nordiche della stilizzazione impersonale » gli sforzi del film astratto che in USA segue le tracce di Ruttmann, di Richter e di Fischinger (i due ultimi vi lavorano dall'avvento di Hitler). Richter, da parte sua, benché riconosca che i film di Broughton, Harrington, Maya Deren e Frank Stauffacher « sono i migliori esempi di surrealismo » precisa che il surrealismo è talvolta « una cattiva scusa per un corteo di inibizioni » [11].

Se il Richter di *Dreams that money can buy* (1944) non ha avuto alcuna influenza sui giovani creatori di film a soggetto (come d'altronde assicurano essi stessi) va da sé che le presentazioni retrospettive di saggi « assoluti » come *Opus da 1 a 6* (Ruttmann), *Rythmus 21, 23, 25* (Richter) e *Studio da 1 a 12* (Fischinger) hanno fatto nascere una scuola di realizzatori di film astratti che si raggruppano intorno al Museum of Arts di San Francisco e alle sue programmazioni di film d'avanguardia. Ora, in Europa, noi siamo stati abbastanza delusi dalle opere che ci sono state presentate alla Cineteca Francese: in *Refractions* di Davis, *Waterstars* di Galentine, *Colour Design* di Lateltin e anche nel meno debole e flou di tutti, *Form Evolution* di Stauffacher, certe forme semi-trasparenti, di cui il colore è abbastanza

---

(11) Hans Richter: « *Opinions sur l'avant-garde* », Cahiers du Cinéma, n. 10, marzo 1952.

gradevole all'occhio, si sparpagliano, si attorcigliano, senza ragione né scopo, in un'esecuzione troppo lenta; manca del tutto quella precisione quasi matematica, quel senso del ritmo che rende squisiti i pochi metri di un film pubblicitario realizzato a Parigi da Alexeieff con l'aiuto di un pendolo.

Tuttavia il rinnovamento del film d'avanguardia deve provenire, per le opere a soggetto come per quelle astratte dal colore (12) e dal suono. Quando nei piccoli e inoffensivi film di Francis Lee, come *1941*, vediamo, come scrive Henri Langlois, « la pittura colare e mescolarsi con un'onestà fondamentale » fino a che quei film diventano, sempre secondo Langlois, « documentari del colore », e quando Douglas Crockwell copre la parte di sotto di alcune lastre di vetro di una pittura detta « plastica » che non secca mai, i due cineasti tentano di raggiungere effetti varianti e mobili, quindi cinematografici, del colore, con un metodo diretto, cioè con il colore stesso. I bei film di Ian Hugo al contrario vi arrivano con l'intermediario della macchina da presa e della pellicola. Hugo procede in un modo completamente naturale per mescolare le impressioni effimere e fluttuanti di una realtà colorata, captata da una macchina da presa, che registra e crea al tempo stesso con le equivoche visioni di un mondo immaginario dai colori di sogno. In tal modo i suoi film, a mezza strada tra l'astratto e il surreale, raggiungono facilmente la « realtà filmica d'immaginazione » di cui parla Curtis Harrington.

Hugo è in origine un incisore — ha fissato su lastre di zinco una tela di ragno di linee, di intrecci, di arabeschi che divengono un labirinto e sarebbe stato logico che egli arrivasse ad una forma di saggio filmico puramente lineare. La sua natura di artista l'ha portato oltre: il suo primo film *Ai-Yé* — titolo che in dialetto nigerio significa « genere umano » — è un documento trasfigurato da una luce che filtra attraverso l'opacità del fogliame delle foreste vergini, in certi luoghi sulla costa americana del Pacifico che già per i colori ebbri e sensuali sembrano prestarsi a un sogno tropico.

Hugo, che con l'aiuto di Alexandre Hammid, operatore di Maya Deren (13) aveva imparato a servirsi della macchina da presa per le

---

(12) Evidentemente un Fishinger ha già perduto tutta la fluidità delle forme da quando ha usato in modo stereotipo il colore. Non c'è che da paragonare *Filmstudie 11,* film in bianco e nero, con la crudezza dei suoi film a colori in cui egli sembra già raggiungere i colori caramellati di Walt Disney prima di precipitare definitivamente nel commerciale con la sua collaborazione a *Fantasia.* Philip Stapp, ad esempio, nel suo *Boundary Lines* non ha nulla a temere dal colore e trova talvolta, grazie ai suoi nodi e legacci in continua trasformazione, la scintillante magia delle ciambelle di Mac Laren.

(13) Hamid ha collaborato anche a *Forgotten Village* (1941), film di Steinbeck e Kliner.

strade e i parchi di New York, ha saputo profittare magistralmente degli errori e incidenti tecnici di cui è rimasto vittima, ancora debuttante, all'epoca della sua scorreria sulla costa del Pacifico. Stringendo troppo le spire della pellicola nella macchina da presa aveva inavvertitamente provocato un certo modo di scorrere della pellicola stessa che conferiva alle immagini effetti fantomatici. Montando ritmicamente queste immagini, nel punto voluto, con altre sequenze completamente normali o mescolandole ad alcuni passaggi sfocati che parevano illuminati da una luce irreale, è riuscito a comporre una gamma di impressioni con una straordinaria varietà di tavolozza ([14]).

Traspariva da *Ai-Yé* il piacere che proverà sempre un incisore a svolgere delle linee: Hugo fa scivolare una barca su una laguna verdeggiante, luminosa, e il personaggio che passa, l'acqua che fugge, sembrano captate soltanto da quella barca di cui per molto tempo non si scorge che la prua che sale e scende in un ondeggiamento continuo, simile a quello dell'*Aviron* che conduce Mac Laren, cosí che lo spettatore si identifica immediatamente con il rematore ancora invisibile ed è lui stesso trascinato nel vortice di impressioni passeggere. Procedimento da cui emana quell'aspetto di immagini fuggevoli che hanno il fascino delle vaghe visioni della memoria e che sembrano esser captate attraverso effluvi atmosferici. La luce tropicale dissolve le forme, corrompe i contorni, tinge i corpi degli indigeni di quel gustoso tono ocra con le ombre verdi che hanno i quadri tahitiani di Gauguin. Lo slittamento panoramico conferisce agli oggetti e alle figure qualcosa di molle di cui l'acqua ondeggiante, carica di promettenti riflessi, aumenta ancor piú l'impressione. Due movimenti s'incrociano: il su e giú della prua che altalena sull'acqua e la panoramica della riva — e il montaggio intensifica ancora la visione. Hugo racconta di essersi reso conto che in fondo tutte queste immagini captate per caso durante i suoi viaggi, non esistevano tuttavia come piani o sequenze isolate, ma gli davano l'impressione di esser state concepite fin da principio come « una linea di immagini che scorre » che comincia in un punto, si svolge organicamente in maniera autonoma e si avvia verso una sola fine possibile e definitiva, con un concatenamento per cui il montaggio stesso non appariva che un espediente supplementare.

Anche il soggetto del film non significa altro che un a solo poetico; l'interpretazione del simbolo non forza mai l'azione, le associazioni di immagini si sviluppano con la stessa naturalezza con cui un fiore apre le volute dei suoi petali al sole. Delle parole troppo comprensibili, l'aridità di un commento, avrebbero potuto esser nefasti per la fluida continuità delle immagini. Hugo ha avuto l'accortezza di evi-

---

([14]) Ian Hugo: « *An Artist makes a movie* », Films in Review, n. 6, settembre 1950.

tarlo; ha avuto la fortuna di trovare in Osborne Smith, cantante negro, il compositore ideale che ha improvvisato sotto l'impressione immediata della prima visione del film una melopea indigena che accompagna il tam-tam, e questa orchestrazione dinamica e intuitiva al tempo stesso ci trascina.

Se talvolta *Ai-Yé* ricorda la visione colorata e aerea del *Fiume* di Jean Renoir e supera i procedimenti di colori filtrati che tentano Hans Richter in *Dream that money can buy* e Kenneth Anger in *Puce Moment* (1949), il secondo film di Ian Hugo, *Bells of Atlantis* (1952), parafrasi ottica di un bel poema della moglie Anaïs Nin «*House of Incest*», fa pensare a certe evocazioni scintillanti della natura che si intercalano in *The Works of Calder,* film di Burgess Meredith.

Hugo ha preso maggior coscienza delle posibilità che gli offre la macchina da presa; benché non faccia che sviluppare le esperienze di colori diffusi di *Ai-Yé,* vi arriva in un modo nettamente piú metodico, con una tecnica piú raffinata: il passo dal documentario impressionista al film astratto in cui traspaiono ancora certe tendenze verso li'mpressionismo è stato compiuto. Questa volta Hugo ha chiesto la collaborazione del suo amico Len Lye, pittore su pellicola, la cui concezione caleidoscòpica del colore poteva arricchire i procedimenti tentati in *Ai-Yé.*

Con l'aiuto di Len Lye (straordinario predecessore di Mac Laren, anch'egli artista straordinario) e per mezzo di modellini composti da lui stesso — immagini astratte di una grande purezza — combinati con riprese dal vero, Hugo crea l'impressione di un mondo sottomarino che ha il fascino misterioso dei film di Cousteau. Le onde disegnate in modo sintetico, la carcassa di un relitto, l'apparizione *flou* di una donna bellissima che non è altro che Anaïs Nin, sono tutti effetti che si mescolano in sovrimpressione ad un mondo vero in cui la rifrazione del sole oscilla sui sassi bagnati fino a che l'occhio non distingue piú se sono cerchi che rigano una superfice naturale, una distesa d'acqua sollevata dal vento, o se siamo deliberatamente ingannati da un disegno, un arabesco fluttuante. Sembra che due pellicole si sovrappongano continuamente, e la perfetta fusione delle immagini perviene all'evocazione di un'atmosfera curiosamente intermediaria, sconvolgente e affascinante al tempo stesso.

Il testo, filmicamente mescolato all'immagine «*My first vision of earth was waterveiled, I am of the race of men and women who see all things tkrough this curtain of the sea ...*» avrebbe potuto già essere il *leitmotiv* di *Ai-Yé,* in cui l'uomo nato dall'Oceano torna all'Oceano e in cui le cose di questo mondo sono appunto viste attraverso un velo d'acqua. L'accento straniero di Anaïs Nin che recita ella stessa il suo poema, la strana bellezza della poetessa, danno alle parole qualcosa di lontano, di sogno vago, nostalgico, impressione che viene

intensamente riflessa dal suono elettronico di cui è composta la musica di Louis e Bebe Barron. Un suono che somiglia perfettamente a delle goccie d'acqua che cadono e cadono finché la loro risonanza monotona e acuta si confonde con l'assoluto dell'eternità che, come un grande enigma, fluttua intorno alle creature acquatiche. Cosí, come in *Ai-Yé,* il suono viene a intercalarsi in modo nuovo, atto a sollevare la perfezione delle visioni.

* * *

Non è un po' azzardato vedere nella « visione pittorica » di *Jammin' the blues* (1948), bel film di Gjon Mili, « l'influsso della famosa scuola della *Bauhaus* », gruppo di arte cosiddetta « degenerata », trapiantato dalla Germania a New York dopo l'avvento di Hitler, e scoprire nel suo montaggio « i procedimenti di sincope, i contrasti cari a Hans Richter? » [15]. Ringraziamo comunque Renaud de Laborderie di aver sollevato il problema dell'influsso della « *Bauhaus* », che sarà prima di tutto valido per un'analisi dei film d'avanguardia tedeschi che resta ancora da fare. Conveniamo volentieri che i fotografi americani hanno potuto imparare molto dagli artisti della « *Bauhaus* », anche prima che fosse trapiantata in U.S.A. e che Mili, fotografo scaltrito, ha realizzato il suo film curando, da fotografo, ogni piano, ogni inquadratura. Ma per concludere in modo definitivo bisognerebbe conoscere meglio l'apporto della fotografia americana prima del 1933. E d'altra parte se c'è un'innegabile influenza di Richter per quel che riguarda il film astratto, si può vedere veramente in *Jimmin' the Blues* un qualsiasi rapporto con i montaggi quali ci appaiono in *Vormittagsspuk, Rennsymphonie* o *Inflation*? E questo montaggio non è poi quello tanto comune alla prima avanguardia francese per cui René Clair e Fernand Leger hanno a loro volta influenzato Hans Richter?

Lo stile di *Jammin' the blues* mi sembra molto piú vicino, per le luci e i contrasti violenti dei mezzi usati, a *Loth in Sodom,* film che evidentemente non raggiunge la perfezione di quello di Mili. Si ritrovano tuttavia in *Jammin' the blues* quelle stesse luci e ombre che modellano le forme e che fanno scaturire un corpo o un viso dal fondo con una plasticità vivida, pur conferendo ai contorni una sorta di alone fluorescente.

Abbiamo subíto tanti cattivi film musicali, sempre disponibili presso le società americane da arrivare a considerarli una calamità, che bisognava rassegnarsi a sopportare come l'insistente « Dop, Dop, Dop ». Cosí, dopo tutti questi film dai piani congelati da grande messa in

---

(15) RENAUD DE LABORDERIE: « *Du Bauhaus à Life* », Cahiers du Cinéma, n. 7, novembre 1952.

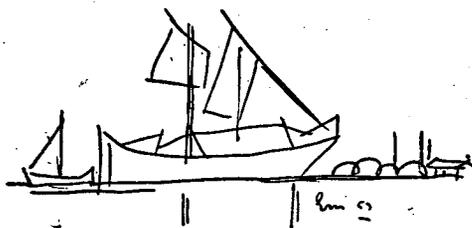
scena spettacolare tipo music-hall e hôtel Palm Beach (adorno di un istrionico direttore d'orchestra a cui non mancano per somigliare al famoso Stokovsky che gli indigesti colori dell'arcobaleno), il film di Mili, ebbro di musica, ci sembra piú di un miracolo. Che importa che ci sia qualche volta troppo brio, troppo virtuosismo nella ricerca dei piani e delle luci? Veniamo travolti dallo slancio combinato dell'immagine e del suono che si sposano ancora per il loro contrappunto, siamo sollevati da terra da un ritmo indiavolato, e, costretti da certi primi piani che fanno esplodere la superficie a due dimensioni, diveniamo tutt'occhi, tutt'orecchi per non perdere nulla di quello stregato ribollimento intorno a noi. Ma piú di tutto si impone la grande semplicità di quei musicisti negri che fanno della musica con la stessa facilità con cui respirano.

Semplicità — è la parola che ci viene in mente guardando un notevole film sulle danze negre autentiche a New York, *The Spirit moves* (1952) realizzato da Herbert Matter e Mura Dehn, una coreografa. Siamo ben lontani dagli spettacoli commerciali di Katherine Dunham; è questo un documentario ripreso sul vero, in certi *dancings* negri dove i ballerini si abbandonano alle loro danze senza secondi fini, senza mirare di lontano alla gloria di cartapesta che Hollywood può loro offrire. Inebriati dalla gioia della danza, questi uomini e donne di Haarlem, di Brooklyn, di St Helena Island si abbandonano ai ritmi di una musica che hanno innata; non sembrano nemmeno accorgersi che vengono ripresi da una pellicola cinematografica. Giacché come certi giovani non professionisti dei villaggi spagnoli, saltano improvvisamente, spontaneamente nell'arena, trascinati dal loro entusiasmo, per combattere il toro, cosí questi ballerini negri si mettono sulla pista, si alternano, prendono talvolta lo slancio senza occuparsi del ballo già cominciato, cominciano a dondolarsi in un altro punto e la macchina da presa non ha che da seguirli, i piani si impongono con perfetta facilità, sanno loro stessi se si vuole abbracciare l'insieme o accentuare una figura di danza che si sposta improvvisamente. In tal modo il film sembra non avere niente di preconcetto, niente di intenzionale quanto alle inquadrature; non c'è mai bisogno di preoccuparsi di variare (mentre Mili è stato obbligato a differenziare continuamente i piani) — e questa specie di improvvisazione dà una freschezza, un aspetto di spontaneità a questa *commedia dell'arte* nera che resta unica. I ballerini scivolano, si slanciano, si dondolano audacemente, si spezzano in due, si slogano, strisciano con le gambe piegate trascinando i piedi, divengono fantocci o dei di bronzo quando si strappano la camicia di dosso. Corpi allacciati che si abbandonano, si gettano all'indietro, si urtano, traspirano da tutti i pori finché il vestito della domenica non è tutto zuppo di sudore. Una sensualità densa e sana si mescola a un *humour* noncurante di gente che ballando dimentica l'assur-

da crudeltà della vita quotidiana — in fondo al loro essere traspare, quasi loro malgrado, il parossismo dei riti ancestrali che essi hanno abbandonato da secoli.

Film d'avanguardia o documentario eccezionale? I limiti spesso si cancellano. Questo film è forse l'antitesi o piuttosto il contrappunto di *Jammin' the blues*? Interrogativo che potremmo porci anche per *Fireworks* se lo paragoniamo a un documentario del vigore di *Let there be light*, il miglior film che abbia mai fatto John Huston — uno sconvolgente *reportage* sulla psicosi e lo *choc* traumatico dei soldati che non sembrano poter mai evadere dai disastri della guerra, anche dopo che è venuta la pace. Quí microfono e obbiettivo, nascosti ai loro poveri spiriti vacillanti, hanno creato un documento umano, un « Io accuso » a cui nessun uomo di buona volontà potrà sottrarsi.

E' da apprezzare che Huston sia andato a portare al *feature film* di Hollywood il suo talento formatosi sul documentario, per dare nuovo sangue alla produzione commerciale? O non sarebbe augurabile piuttosto che gli sperimentalisti puri perseverassero nei loro sforzi malgrado tutte le difficoltà e le sconfitte?

Lotte H. Eisner

Emil Jannings, mostro sacro del cinema tedesco

Parlare di Jannings equivale a ritracciare di nuovo, anche se entro limiti particolari e ristretti, un panorama quasi generale della storia del cinema germanico ed in modo speciale di tutto quel periodo che, dalla fine del primo conflitto mondiale sino ai primi anni del sonoro, comprende i punti estremi della parabola ascendente della scuola tedesca. Parabola in seno alla quale si inserisce apportandovi, sul piano dell'interpretazione, il contributo della sua vigorosa, virtuosistica, smisurata e quasi geniale personalità, la figura di Jannings.

Attore completo nel senso piú specifico della parola, egli appartiene a quella stirpe di attori apocalittici, rari e singolari 'Mostri Sacri' dello schermo, per impiegare la terminologia d'un Cocteau, che ad onta dei loro eccessi, o a causa di essi, seppero dare alla storia del cinema alcune delle sue piú valide creazioni di archetipi umani.

Un attore come Jannings non è, quindi, di quelli che si possono agevolmente inserire in una classificazione già bella e pronta: troppo vi è in lui di non sicuramente individuabile e di non chiaramente definibile perché vi si possa, impunemente, appiccicargli un'etichetta. Sbaglierebbe chi lo definisse espressionista, come altresí sbaglierebbe chi cercasse di vedere in lui un seguace del naturalismo. Jannings è ora l'uno ora l'altro, o tutti e due assieme, come anche smisuratamente romantico o eccessivamente verista, per cui il suo stile, anche a prescindere dal fatto che non si rileva in lui una vera e propria vena ispiratrice, esula da ogni grammatica e da ogni scuola.

Troppo inconfondibilmente germanico, con la sua inquietudine, il suo parossismo lirico, il suo dinamismo frenetico, per essere coerentemente valutato alla sua giusta misura, egli rimane per molti quell'attore « illustre mais discutable » di cui parla il Sadoul, mentre per capirlo e giudicarlo bisognerebbe seguirlo attraverso i suoi trenta e piú anni di carriera durante i quali, dal Kostumfilme all'espressionismo, dal Kammerspiel alle apologetiche celebrazioni del nazional-socialismo, da Lubitsch a Leni, da Murnau a Steinhoff, segue passo a

passo le fasi piú salienti e caratteristiche della storia del cinema germanico.

I film, una sessantina quasi, che interpretò nella sua lunga carriera, rimangono come tante prove della potenza e dell'enfasi della sua arte, arte innegabile che, pur attraverso la sua fatuità, rimane caratteristica di un temperamento molto personale ed anche di un certo gusto e di un certo costume.

Di lui scrisse Roger Régent che «il y avait en lui de la démesure, mais quel grand acteur n'a été ainsi dépassé par lui-même et par ce besoin irrépressible d'agrandir encore sa carriére artistique»? (1)

* * *

Emil Jannings nacque a Brooklyn N. Y. il 26 luglio del 1886, da padre americano e da madre tedesca. Ha tre anni quando i suoi genitori lasciano l'America per venire a stabilirsi in Germania. Mortogli il padre, poco tempo dopo il loro arrivo, il piccolo Jannings viene allevato in Svizzera, dai nonni, e studia prima à Zurigo poi a Görlitz.

I suoi biografi notano come, ancor fanciullo, egli nutrisse un profondo interesse per l'arte teatrale trascorrendo gran parte delle sue ore di libertà a leggersi commedie o ad assistere a spettacoli scenici (2).

Non appena compiuti gli studi Jannings, incoraggiato anche da una famiglia alquanto comprensiva nei suoi riguardi, entra a far parte di una compagnia di giro e durante sei anni, di compagnia in compagnia, percorre in lungo e in largo tutta la Germania. A ventisei anni egli è già considerato come una delle piú fulgide promesse della scena tedesca.

E' presso a poco a quest'epoca che, dietro le insistenze di alcuni amici, tra i quali il Wiene, egli si lascia tentare dal cinema.

Narra egli stesso nelle sue memorie come, in un giorno d'estate del 1914, mentre sedeva ad un tavolo del Café des Westens, a Berlino, Robert Wiene gli offrisse di prender parte a un film che stava, allora, girando per conto della Messter. Jannings accetta senza troppo indugiare, benché «il cinema fosse a quell'epoca considerato come un'occupazione indegna d'un attore». Accetta anche perché, di ritorno da una lunga *tournée,* viene a trovarsi in una situazione economica alquanto precaria e tanto che i 40 marchi d'anticipo che gli da il Wiene gli servono per risolvere alcuni urgenti problemi di ordine vitale (3).

---

(1) REGENT, ROGER: «*Emil Jannings vient de mourir en Allemagne*», in «L'Ecran Français», N. 236, 9 Gennaio 1950.

(2) FRICK, JEAN: «*Emil Jannings*» in «Mon Ciné», N. 309, 19 Gennaio 1928.

(3) SADOUL, GEORGE: «*Histoire générale du Cinéma. Le Cinéma devient un Art*». (Vol. II, 1909-20) - Ed. Denoël, Paris, 1952.

Arme Eva segna in una parte ancor scialba di attor giovane — ed il Jannings ricorda una scena d'amore che ebbe a girare con Erna Moreno — gli inizii d'una nuova recluta del cinema tedesco.

Malgrado la sua riluttanza iniziale Jannings non tarda ad interessarsi con maggior frequenza ed impegno al cinema girando con Wiene alcuni film tra i quali notiamo un mediocre, a quanto pare, *Fromont Jeune et Risler Ainé,* dal romanzo di Alfonso Daudet. Trascorrono, cosí, tra una particina e l'altra, tre anni finché Arthur Robison lo sceglie, assieme ad altri due attori ancor poco noti, Werner Krauss e Lupu-Pick, ad interpretare *Nachte des grauens* (1917), ennesimo episodio, piú o meno terrificante, della serie degli Harry Higgs.

Il film non esce dalla mediocrità ma sembra che il Jannings cominci a farsi notare e pochi mesi dopo Ernst Lubitsch, reduce da una non indifferente carriera teatrale e da poco passato alla U. F. A., gli affida una delle parti principali, accanto ad Henny Porten, di *Die ehe der Luise Rohrbach.*

Jannings si afferma di colpo in questo melodramma, costituendo l'autentica e sorprendente rivelazione del film.

Ha inizio, cosí, con l'ex-allievo di Reinhardt, una lunga collaborazione attraverso la quale l'attore avrà modo, col creare tutta una lunga serie di personaggi, diversi per carattere ed importanza, di apprendere i rudimenti della sua arte.

Dire se l'influenza di un Lubitsch sia stata o no decisiva nei confronti della formazione dell'attore non è tanto facile: il Lubitsch di quel periodo, non ancora in possesso della sua tanto decantata « light touch », è ancora un mestierante, ligio ai gusti della massa, che nel Kostumfilme, di cui rimane uno dei piú illustri specialisti, non ricerca che il pretesto per esplicare una larga e sfarzosa messa in scena, nella quale inserisce una piacevole, romantica o drammatica, storia di amore e di passione, con tutti quegli ingredienti spettacolari ed emotivi proprii ad interessare e ad avvincere il grande pubblico al quale si rivolge quasi esclusivamente.

Se i suoi film storici non vanno oltre lo sfruttamento di certi metodi stilistici, tipicamente reinhardtiani, le sue commedie rimangono sempre pregne di uno spirito grossolano e volgare, pieno di sottintesi e di cattivo gusto.

In confronto a questa maniera, Jannings, che ha dietro di sé tutta una lunga carriera di attore drammatico, reagisce in modo alquanto strano. Le sue interpretazioni del periodo, anche a prescindere dal fatto che egli può ancora considerarsi un novizio in fatto di recitazione cinematografica, sembrerebbero, anche se l'idea possa sembrare alquanto audace, derivare non tanto e non solo da una comune mancanza di misura, ma anche da una specie di rivolta, di reazione quasi, verso il gusto del regista.

Come si potrebbe spiegare, ad esempio, il Jannings buffonesco di un *Fleder-Mauss,* di un *Austernprinzessin* o di *Die augen der mummie ma* (1918), melodramma avventuroso ed esotico centrato attorno alla storia di una danzatrice egiziana che, per l'amore di un pittore tedesco, si allontana dalla setta religiosa alla quale appartiene e viene seguita, attraverso il mondo, da Radu il vendicatore della setta?

Radu è Jannings, un Jannings con la faccia tinta di nero, agitato, grottesco, incontrollato, i cui tentativi di esprimere il fanatismo, la gelosia e l'inquetudine del personaggio, già di per sé retorico e falso, cadono nel ridicolo. Un Jannings, altresí, assai diverso da colui che, a pochi mesi di distanza, dà in *Madame Dubarry* un ritratto a forti tinte d'un Luigi XV germanicizzato ma di per sé fedele, come spirito evocativo, agli intenti stessi di un'opera che tenta di tracciare, pur nella sua ricerca di effetti spettacolari, una satira della monarchia francese in generale e di uno certo spirito francese in particolare.

I mutamenti che ci è dato di notare in queste sue interpretazioni, cambiamenti che non ci sembrano poter essere imputati ad una mancanza di mestiere, quando a sí poca distanza di tempo egli sa anche rivelarsi coerente, non possono che appoggiare la nostra supposizione.

Un Lubitsch può ben asserire che « Pas de rôle au monde qu'il ne pût jouer aussi bien ou mieux qu'un autre, et nul rôle ne lui paraissait trops petit, pourvu qu'il fut intéressant » (4). Jannings rimane grande solo quando il personaggio a lui affidato è in grado di concedergli quel tanto di umanità necessaria alla composizione di esso.

In questi casi Jannings si avvale di una interpretazione che si riallaccia in dritta linea agli schemi del teatro naturalista, quand'anche questa sua maniera possa rivelarsi in netta antitesi con lo stile proprio dei film ai quali partecipa, rivelandosi talvolta superiore all'insieme stesso dell'opera, superando pertanto le intenzioni del regista che lo guida.

Particolari, questi, che seppe indubbiamente cogliere il Clair quando, all'indomani d'una proiezione di *Othello,* del Buchowetsky, scriveva: « Emil Jannings est un Othello qui ne fait pas de concessions aux coutumes de l'Opera. Noir lippu, lourdement sensuel, il devient un enfant stupide poussé par Iago. Ses yeux inquiets, sa démarche titubante, ses mains qui tremblent, tout en lui exprime la jalousie. Et dans les scènes d'amour et de doute, rien n'émeut plus que sa douceur sauvage » (5).

---

(4) LUBITSCH, ERNEST: « *Les étoiles que j'ai fait tourner* », in « Pour Vous » N° 382, 12 Marzo 1936.

(5) CLAIR, RENÉ: « *Réflexion faite.* Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 a 1950 ». Ed. Gallimard, Paris 1951.

Eppure malgrado questi sprazzi di genuina autenticità drammatica, nessun film può darci ancora una visione concreta delle possibilità dell'attore, finché Czinner non gli affida la parte del marito tradito in *Nju* (1924).

In questa storia d'amore, spoglia da ogni virtuosismo, il classico triangolo del marito, della donna (Elizabeth Bergner) e dell'altro uomo (Conrad Veidt), acquista attraverso la sua stringatezza formale e tematica, un carattere di intima tragedia borghese.

Il grigiore stesso della fotografia e della scenografia, quell'uso frequente dei primi piani, attraverso i quali il regista coglie la sottigliezza espressiva dei personaggi, l'economia e la sobrietà dell'interpretazione stessa (vedasi, ad esempio, il ritorno dal ballo, al principio, o l'alterco tra il marito e l'amante) conferiscono al film un'innegabile valore, dovuto in gran parte ad una efficace e misurata creazione del Jannings.

Czinner, forse per primo, sfrutta non tanto la figura fisica dell'attore, come farà un Leni, né utilizza ad oltranza i suoi ' tic ', ma dando modo al Jannings di ritrovare quell'atmosfera drammatica e quegli ambienti che sulla scena aveva sempre reso in modo magistrale, lo mette in grado di veramente creare il suo personaggio e di intenderlo.

Un Leni, invece, quando lo sceglie per interpretare la parte di Harun-al-Rasid in *Das Wachsfigurenkabinett* (1924) cerca innanzitutto di sfruttare la maschera dell'attore in modo che essa diventi solamente uno di quei tanti elementi stilistici di quest'opera ove scenografia, costumi, illuminazione e fotografia contribuiscono a creare quella particolare atmosfera espressionistica che il regista, guidato da un particolare senso pittorico, impregna d'un senso ossessivo del fantastico.

Su Jannings incombe l'incarico di animare il primo episodio di questo racconto onirico: una piacevole avventura amorosa del Califfo di Bagdad. L'attore, sotto il suo immenso turbante, sormontato da un fez bizzarro, ingolfato in una veste pesante e sovraccarica, compone un potentato orientale piú grottesco che maestoso, piú parodistico che leggendario, ma che rimane nella linea delle intenzioni del regista, per il quale tutta questa sequenza del film non vuol essere che una divertente fantasia.

E Jannings, quasi sminuito al rango d'un manichino privo d'una sua vera e propria autonomia creativa, esaspera le oltranze della sua mimica, in un tentativo di reagire allo stato di figurazione plastica al quale si sente relegato e dove, come osserva la Eisner, costumi e trucco cooperano per far perdere all'attore ogni personalità propria.

Anzi la disciplina alla quale viene costretto l'attore trascina verso un dualismo stilistico ove naturalismo ed espressionismo si uniscono; ed ancora, qui, la recitazione alquanto sciolta rimane lontana da quei movimenti bruschi e contorti, da quei gesti automatici, ai quali si vede

costretto un Veidt nella sua personificazione dello Tzar Ivan il Terribile.

A questo punto è lecito chiedersi, infine, in che cosa consiste la presupposta grandezza ed il valore genuino, se non originale, di un attore che, sino ad ora, abbiamo visto coinvolgere la sua arte in una serie di interpretazioni troppo eccessive ed enfatiche, quando non sono totalmente sbagliate.

Il valore d'un Jannings, anche a prescindere dal fatto che alcune delle sue *performances* costituiscono, seppur in senso negativo o troppo formalistico, una certa prova del suo temperamento smisurato ed insofferente, va già individuata, come abbiamo visto, in *Nju* e in *Madame Dubarry,* ma la prima conferma, in senso assoluto, dei valori genuini dell'attore, ci viene data — poco dopo quel *Quo vadis* ove il suo Nerone rimane uno dei migliori ricordi del film — da *Der Letzte Mann* dove egli, pur concedendosi una parentesi di grossolana comicità nel finale, finale di per sé già in contrasto col resto dell'opera, raggiunge attraverso una maggior concisione mimica un massimo di espressività.

Questo auto-controllo, piú che imputarsi ad un Murnau, rivelatosi in seguito incapace di arginare la foga dell'attore, si deve alla validità umana d'un personaggio dinanzi al quale Jannings viene quasi obbligato ad esplicare una maggiore coerenza interpretativa.

Del film abbiamo già trattato in altra sede, ma ci preme, qui, soffermarci nuovamente, come anche per *Tartufe* e per *Faust,* per studiarlo dal lato puramente interpretativo.

Qui, piú che ritracciare le grandi linee della vicenda, ci preme far notare come essa si evolva principalmente attraverso tre momenti della vita di un uomo, tre fasi dell'evoluzione di un carattere, tre stati d'animo.

Jannings riesce a farci intendere quel processo, attraverso il quale il maestoso portiere d'albergo si riduce a non essere piú che una larva umana, piombando in uno stato di prostrazione quasi bestiale, quando ormai si vede trattato e si sente come l'ultimo degli uomini, a mezzo di una caratterizzazione preziosa e stilizzata che, se anche ormai risulta sorpassata, rimane a confronto dello stile interpretativo del periodo stesso, un appassionante e straordinario *tour de force.*

All'inizio Jannings è un portiere fiero, felice e vanitoso, tutto pregno della sua importanza, conscio delle obbligazioni derivanti dalla sua posizione sociale e di quella superiorità, non solo sul resto del personale dell'albergo ma anche su tutti quei suoi vicini, che ogni mattina assistono con invidia alla sacrosanta cerimonia, — specie di rito propiziatorio ad uso e consumo dello squallido rione popolare, — della *toilette,* che gli conferisce la sua sfarzosa uniforme. Interpretazione e regia esagerano questo primo aspetto del personaggio, soffermandosi

tanto sull'uomo (vedansi le angolazioni tendenti a mettere in risalto la presunzione ridicola del portiere che, colto dal basso, appare ancor piú maestoso e la cui figura cerchiata da un alone di luce si stacca su un fondo scialbo e grigiastro) quanto sulla veste.

Piú oltre quando, ormai invecchiato ed incapace di sottostare alle sue mansioni, viene relegato a guardia dei gabinetti e spogliato dalla sua uniforme, il portiere crolla nello spazio di poche ore. Egli sente e crede di aver perso, con ciò, ogni suo valore sociale.

L'attore calca i suoi effetti, umiliando ancor piú il suo personaggio, riducendolo a non essere piú che una creatura ridicola, pur essendo tragica, nella sua incapacità di rassegnarsi alla sua sorte. Qui il tono di Jannings cambia decisamente: all'attore espressionista dell'inizio fa seguito un attore che trae gran parte delle sue risorse espressive da una recitazione intimista e naturalistica.

Terzo mutamento: il portiere, diventato di punto in bianco ricchissimo, cambia il suo genere di vita, diventa un milionario stravagante, puerile e grottesco.

Uno stesso personaggio viene, quindi, sfaldato in tre diversi stadii, richiedenti ognuno un diverso stile interpretativo.

Oggi, anche se la personalità di Jannings cede il passo a quella di Murnau nell'analisi e la valutazione del film, non si può negare all'attore il merito di aver dato vita ad una figura costantemente umana.

Obbligato come è, per la soppressione totale dei sottotitoli, ad una maggior concisione mimica, e seguíto, quasi in ogni suo passo, da una macchina da presa che per cogliere le sue evoluzioni sotto le angolazioni piú inesatte viene persino, in dati momenti, legata entro una speciale armatura al corpo stesso dell'operatore, Jannings dà qui la prova non solo d'una comprensione integrale del personaggio e dello stile del regista, ma anche d'un assoggettarsi quasi incondizionato alla tecnica della ripresa. Cose, tutte, che denotano, e predispongono, in favore del suo talento, della sua preparazione e della sua inconfondibile personalità.

Lo stesso anno, siamo nel 1926, un altro grande regista si avvale della collaborazione di Jannings: Dupont gli affida la parte principale di *Varieté,* rivelandosi come uno dei pochi che abbiano saputo trarre pienamente profitto delle doti dell'attore.

Varieté rimane, per chi vorrebbe farsi un'idea della forza interpretativa di Jannings, un testo di studio completo e perfetto. Qui il naturalismo dell'attore viene ricondotto ad una moderazione di tono e di effetti che danno luogo, pur attraverso l'utilizzazione a volte troppo accentuata del fisico di Jannings — quella schiena espressiva che appare, come un *leit-motiv* nei momenti piú cruciali del dramma — ad una recitazione misurata ed efficacissima.

Jannings, notano Bardèche e Brasillach, « joua cette fois avec une

sorte de génie méticuleux: la brave figure de Boss, et son dos surtout, son dos si expressif, ses mains, ses gestes malhabiles, nous ne les oublierons plus » (6).

Una volta ancora, alle prese con un personaggio umano, vivo e coerente, l'attore ritrova la sua vena migliore ed il suo Boss diviene veramente quella creatura straziata dalla gelosia e dall'amore che la passione spinge a distruggere tutto, ed a distruggere anche se stesso.

Varieté segna, altresí, il primo incontro di Jannings con quella particolare figura umana, tragica per essenza, che viene inevitabilmente spinta da un Destino crudele a vivere ed a soccombere in un'avventura nella quale entra per puro caso, dalla quale viene incatenata e contro lo svolgimento della quale non può reagire.

Boss dà inizio a quella sequela di figure, identiche nelle loro linee generali, che da *The way of all flesch* sino a *Der Blaue Angel* compongono l'universo tipicamente janningsiano.

In *Varieté* nulla lascia intravedere la tragedia, Boss accoglie Berta Maria solo perché spinto dalle insistenze della moglie, e all'inizio egli è ancora troppo legato a questa ed al figlio perché la presenza della straniera riesca a turbarlo. Ma gradualmente l'uomo semplice e bonario si sente preda d'una passione non ancora provata, e soggiace alla donna, lascia Amburgo e si stabilisce a Berlino.

Artinelli porterà alla vicenda il colpo decisivo, scatenerà il dramma e farà di Boss un'assassino. E in *Der Blaue Angel,* identicamente, Unrath viene spinto da un pretesto fortuito a recarsi nel locale di Lola Lola, viene conquistato dal fascino equivoco della donna e, trascinato dalla sua passione, infrange tutte le regole del suo *milieu,* del suo mondo, per avviarsi verso la rovina e la decadenza.

Dei due personaggi Boss rimane il piú sincero, il piú commovente; centro della vicenda, egli polarizza attorno a sé tutti gli ingredienti di un dramma, che provoca incoscientemente e che sopporta sino alle sue ultime conseguenze senza cercare né di evadere da esso né di difendersi, mentre Unrath, su cui Sternberg aveva puntato le sue maggiori carte, rischia sovente di passare in secondo piano dinanzi alla rivelazione della Lola Lola dietrichiana.

E, del resto, con *Varieté* l'attore ci prova come egli possa felicemente immedesimarsi, e creare, simili tipi umani, senza cadere in quelle contradizioni ed eccessi riscontrabili altrove; qui siamo alquanto lontani dalla performance spesso gratuita del Tartufe che, sotto le sferzate sarcastiche ed ambigue d'una introspezione pseudo-freudiana, tende a mettere in risalto tutto quell'aspetto spesso volgare d'una figura che Molière aveva bollato ricorrendo solo al suo spirito satirico.

---

(6) BARDECHE, MAUR., BRASILLACH, ROB.: « *Histoire du Cinéma* ». Ed. André Martel, Paris 1948, 3ª ed.

Ma anche qui non sappiamo se la colpa deve imputarsi piú al Jannings che al Murnau in quanto che, anche se stilisticamente l'interpretazione risulta collegata a quel particolare dualismo naturalistico-espressionista, particolare dell'attore, la maniera intima di comprendere il personaggio rimane legata alla visione stessa del regista che trasforma il testo classico in un pretesto visuale e nell'analisi d'una particolare costante demoniaca d'una non eccezionale figura borghese.

Con *Faust,* invece, l'attore va incontro al fiasco piú clamoroso di tutta la sua carriera, compromettendosi in quella imperdonabile ed incomprensibile composizione grand-guignolesca che fa di Mefistofele una figura ridicola e grottesca.

Jannings, ovviamente, non ha capito come la mancanza di misura non poteva che rendere ancor piú inconcepibile una figura cosí difficile a rappresentare e a definire, ed il suo barocchismo (fatta eccezione per tutto l'inizio ove l'attore riesce, quasi per puro miracolo, ad avvicinarsi a questo Demone primordiale) non fa che vieppiú imborghesire il lato fantastico e sovrannaturale del Maligno, laddove il Mefistofele avrebbe dovuto essere individuato in base ad un certo criterio simbolico atto a conferirgli quel carattere fantastico inerente all'universalità del personaggio.

Quando, dopo il 1925, s'inizia l'esodo verso l'America, Jannings è uno dei primi a raggiungere Hollywood, preceduto da una fama internazionale. Nei due anni che vi trascorse riesce a non perdere quasi nulla della sua personalità, a non scomparire nella deprimente routine hollywoodiana, anzi a creare alcune significative interpretazioni. Victor Fleming lo dirige, per primo, in *The way of all flesch* (1927), per il quale ottiene l'Oscar per il miglior attore.

Il film, soggetto di Charles e Julius Furthman, su sceneggiatura di Lajos Biro, s'impernia sulla « degradazione di un brav'uomo che diventa vittima delle sue passioni ed infermità. E' una tragedia, ma non nel senso greco. Non esiste un conflitto reale. La vittima non lotta mai: colta, gentile e buona, viene trascinata in basso sia dalla crudeltà dei suoi disumani simili, sia dalla propria debolezza » ([7]).

In esso lo sfruttamento dei moduli caratteristici del personaggio janningsiano è fin troppo evidente, ma Jannings, fedele alla sua maniera, riesce per sempre a comporre una figura dotata di gran rilievo.

L'anno di poi un altro emigrato, Maurice Stiller, lo sceglie ad interpretare uno dei suoi primi film americani, *The street of sin.* La storia, alla quale collabora anche Sternberg, risente dell'influenza del *Carro fantasma;* in essa ritroviamo l'Esercito della Salvezza, la redenzione d'un ladro e di una fanciulla perduta, ma manca il misticismo

---

([7]) LINDGREN, ERNEST: « *Scopi veri e scopi supposti* », in « Cinema », N. 101, Gennaio 1953.

e Stiller si rivela spaesato. Jannings impersona il ladro, e la sua figura grossolana, depravata e viziosa, rimane la piú riuscita.

Identicamente in *The last command,* opera minore di Sternberg, Jannings riesce a conferire una certa umanità ad una storia troppo romantica. Il confronto tra la personalità prima del generale russo, eroe glorioso della rivoluzione, e quella dell'ormai fallito generico in cerca d'una qualsiasi particina, viene reso dall'attore in un modo molto efficace e sensibile e nell'ultima scena, ove il generale muore incitando i suoi uomini, nella falsa trincea, Jannings, pur ricorrendo ad alcune oltranze mimiche, raggiunge un tono di commovente umanità. Nel film, altresí, « la colorita confusione degli studios, ed alcuni lati crudeli e spietati di Hollywood, erano ben descritti da von Sternberg » ([8]). Il successo ottenuto da questi tre film fa di Jannings uno degli attori piú in vista, ed in un certo senso piú indipendenti, di Hollywood. Lubitsch, il suo iniziatore ed amico, gli propone allora di collaborare ad un grande film storico che la Paramount mette in cantiere: *The patriot.* La figura di Paolo I. Petrovitch, despota crudele e squilibrato, minato dalla follia, era veramente una figura che solo un Jannings avrebbe potuto creare, immettendovi in essa tutta la sua foga e tutto il suo dinamismo. La creazione dell'attore, vista ai giorni d'oggi, piú che irritare sorprende per la sua allucinante, ma spesso puerile, enfasi.

Una volta ancora Jannings, lasciato completamente libero, strafà con tutta la sua geniale mancanza di misura, ma il personaggio guadagna in rilievo tutto ciò che perde di veridicità. Rievocare quel formidabile ribollire di passione, di sensualità bestiale, di rabbia e di bontà, attraverso il quale viene fatta rivivere la figura dello Tzar, potrebbe sembrare unica prerogativa di Jannings, ed a rivedere le critiche dell'epoca non si può che essere colpiti dall'unanime coro di lodi che raccoglie l'attore.

Ma è vero che Jannings, in quella sua maniera tutta personale, ricrea il monarca spaventevole e timoroso, rinchiuso nei suoi sfarzosi appartamenti come una bestia in gabbia, iroso e perennemente invaso da un'ansia febbrile, attaccato come un cane e come un padrone a colui che trama la sua morte, Pahlen, con un mestiere invidiabile ed una foga comunicativa.

Scene come quelle in cui lo Tzar fustiga il soldato innocente o come tutta quella sequenza finale ove, braccato come una bestia, il despota ritrova sui gradini del trono la sua grandezza e la sua dignità, (Io sono qui per volontà divina. Chi oserà uccidere lo Tzar?), raggiungono una tensione tragica entro la quale ogni eccesso si perde.

([8]) HUFF, THEODORE: « *Hollywood allo specchio* », in « Cinema », N. 107, Aprile 1953.

Purtroppo gli altri film di Jannings sono lungi dal recare, con tanta genuinità, il suo marchio.

Ma la sua carriera in America gli serve a dimostrare, se bisogno ve ne fosse, l'universalità della sua potenza espressiva e la sua crescente popolarità. Altresí, a Hollywood, l'attore incontra quello Sternberg che gli darà luogo, al suo ritorno in patria, di creare uno dei suoi piú complessi, ed ormai classici, personaggi: l'Unrath di *Der Blaue Angel.* Qui la sua creazione, pur risultando in certi suoi moduli alquanto sorpassata, tende soprattutto a darci quel festival dei tipi e dei temi piú spesso ricorrenti nella maniera dell'attore, dal quale trae tutta la sua popolarità ed, in parte, il suo interesse. Per molti parlare di Jannings equivale a citare il lugubre, straziante e disumano chicchirichí di un Unrath, oramai giunto al suo massimo grado di avvilimento.

Unrath pecca spesso per mancanza di sensibilità, e ciò quando Jannings trascinato dalla sua foga, perde ogni senso della misura, per sbizzarrirsi in una vera e propria lezione ove il suo talento si avvale di un susseguirsi di atteggiamenti forzati, smodati e, nel complesso, poco credibili. Jannings parla per la prima volta e nel far questo sa adoperare accuratamente ogni inflessione, ogni modulazione della sua voce, purtroppo spesso dimentica di parlare, dimentica che può anche esprimere verbalmente il suo tormento interno per lanciarsi a corpo perduto in un'interpretazione ricca dei piú svariati e disparati residui dell'espressionismo.

Tuttavia, in alcuni tratti, lo stile, se non la ragion d'essere, di tutta la storia, richiede questa maniera: non altrimenti poteva Sternberg calcare sulla decadenza del severo e conformista professore di liceo, né dar luogo a quei momenti di *détente* ove, sul volto bonario dell'uomo, che oramai ha abdicato ad ogni dignità, s'intravede il riflesso di una felicità cieca, inumana quasi e propria di chi ama e crede di essere riamato.

L'Unrath mite e cortese, raggiante di gioia, della grottesca festa nuziale, l'Unrath avvilito, eppur contento, che culla bonario il pupazzo di Lola Lola, come anche quell'altro Unrath scatenato contro la scolaresca, crudele e intransigente, o disperato e furibondo sotto la sua maschera di pagliaccio, non poteva vivere che attraverso l'interpretazione di un attore capace non solo di essere questo personaggio, ma anche di evadere da esso, di giudicarlo obiettivamente, di coglierne tutti gli aspetti piú decadenti e grotteschi e di bollarli con vigore.

Jannings, indipendentemente dagli errori ai quali lo spinge la sua foga naturale, riesce in questo; riesce a elevare a simbolo, come la Dietrich eleva a simbolo della sensualità priva di scrupoli e di senso morale la sua Lola Lola, la figura del rigido intellettuale borghese, schiavo della sorte e schiavo della sua passione senile.

Der Blaue Angel segna, anche, i limiti e gli intenti del personaggio

janningsiano, ne denuncia la crisi, sul piano umano e storico, lo esaurisce portandolo a quegli estremi oltre i quali non può né rinnovarsi, né continuare la sua vita autonoma. Tutto, o quasi, è stato detto sul dramma dell'uomo vittima della sorte, incapace di evadere dall'ingranaggio di quella tragedia che si va costruendo attorno a lui e che lui stesso nutre, a causa della sua debolezza.

Oramai Jannings è costretto a cambiare registro, ché, anche se vi fosse qualche cosa d'altro a dire su questo tema, la maniera stessa di dirlo ha già impoverito il personaggio centrale.

D'altra parte il periodo storico va incontro a cambiamenti radicali e l'attore, che d'ora in poi si stabilisce perennemente in Germania salvo una breve parentesi francese durante la quale gira la versione tedesca di *Les aventures du Roi Pausole* di Granowski, viene a far parte di quella folta schiera di artisti che militano per l'edificazione di una nuova cinematografia rispondente al clima politico ed agli intenti nazionalistici del 3° Reich. Già la follia razziale aveva privato il cinema tedesco dei suoi migliori elementi, costretti ad emigrare, e successivamente l'autoritarismo, invadendo il campo artistico, era giunto, come nota il Vincent, « ad impartire a produttori, registi e sceneggiatori, non solo un codice etico ma altresí delle regole artistiche, sottomettendoli a una stretta sorveglianza da parte di dirigenti designati dallo Stato, scelti fra uomini come Karl Froelich, Emil Jannings, Eugene Klöpfer, i quali, per fortuna, ebbero in diverse circostanze un'influenza saggia, intelligente e moderatrice » (9).

Jannings trova in questa corrente l'occasione per rinnovarsi, e del resto ormai l'attore ha abdicato a tutta la sua esuberanza, alla sua mancanza di misura in favore di una maniera piú coerente, piú sobria, piú adatta a colui che, dal 1937 in poi, assume la presidenza del Comitato Dirigente della Tobis. Il *revirement* piú che graduale ci sembra alquanto subitaneo, pur confessando di non conoscere « de visu » la maggioranza dei film che interpreta in questo periodo, e poco confacenti alla personalità dell'artista.

Sincero o no, Jannings sa conferire anche a questi suoi nuovi personaggi, siano essi figure storiche (Federico Guglielmo I°, Ohm Kruger, Robert Koch) o tipi caratteristici della vita di ogni giorno, quel rilievo umano che caratterizza le sue migliori interpretazioni.

Oramai prossimo alla cinquantina, l'attore tuttavia non ha che pochissimi punti di contatto con colui che, nei primi anni dell'espressionismo e lungo tutto il periodo aureo del cinema muto tedesco, aveva impresso il segno della sua paradossale personalità a tutta una serie di figure rilevanti. Nella sua maturità, opta per uno stile interpretativo spoglio di ogni virtuosismo, di ogni originalità e costante-

---

(9) VINCENT, CARL: « *Storia del Cinema* ». Ed. Garzanti, 1949.

mente sobrio e coerente. In questo modo egli vuole, e cerca di mettere in pratica e di far rilevare, almeno intnzionalmente, attraverso le sue interpretazioni, i criteri del nuovo ' credo ' artistico, facendo dei suoi personaggi dei tipi caratteristici del nuovo ordine di vita e della nuova mentalità sociale.

In *Der Alte und der Junge König* (1935), di Steinhoff e Greven, primo film che tenti, attraverso reminiscenze storico polemiche, di promuovere e giustificare l'idea, basilare nella filosofia politica del nazional-socialismo, della preminenza dello Stato sull'individuo, Jannings interpreta la parte di Federico Guglielmo I° di Prussia.

Il suo rigore, il suo equilibrio perfetto nell'incarnare la figura del monarca fondatore della grandezza prussiana, conferiscono al film quella potenza drammatica che, piú che nascere dal puro conflitto ideologico tra Federico ed il Kronprinz, viene provocata dalla tragica umanità di un personaggio servo dei suoi ferrei principii, convinto della loro giustezza ed efficacia, contro al quale contrasta perennemente la foga del giovane principe.

All'infuori dei suoi postulati politici il film rimane, tuttora, valido e la sua validità devesi tanto a Steinhoff, sincero nella sua foga nazionalistica, quanto a Jannings, completamente rispondente alla mentalità del personaggio.

Nel periodo che intercorre tra questo e gli altri due film che gira con Steinhoff, l'attore partecipa ad alcuni altri film, prevalentemente sotto la direzione di Fröelich e Ucicky, dove il suo desiderio di essere misurato e sobrio dà spesso luogo ad una sciatta mancanza di rilievo.

Si ripete qui, nuovamente, il fenomeno proprio all'attore, e cioè quel disinteresse verso tutte quelle parti poco rispondenti al suo temperamento, che mentre un tempo lo spingeva verso il « gigionismo », ora sfocia in composizioni anonime ed impersonali.

Con *Robert Koch,* invece, « nobilissimo film, dove il dramma umano è sempre austeramente mantenuto in toni schivi ed austeri, mentre le vittorie e le sconfitte della ricerca diventano le vere protagoniste » [10], un Jannings, sobrio, contenuto, efficace, conferisce alla personalità di colui che dedicò la sua vita alla scoperta del microbo della tubercolosi, una presenza umana concreta e fedele, come fedele è, altresí, la Germania fin di secolo ricreata con accurata minuzia ed un, evidentemente compiaciuto, senso di nostalgia dallo Steinhoff.

Il film riporta anche sullo schermo un'altro attore, coetaneo di Jannings, Werner Krauss, che nella parte di Kirchow, spartisce, e, bisogna riconoscerlo, quasi con pari bravura, col compagno il merito di

---

[10] GRO O, MARIO: in « La Stampa », Torino, 9 Agosto 1939, cit. da G. C. Castello in « *Miserie e splendore di Venezia maggiorenne* », « Cinema », N. 91, Agosto 1952.

saper introdurre i personaggi nel clima stesso d'una vicenda che, piú che narrare la storia d'una scoperta, e d'un uomo, traccia un quadro ampio e comprensivo della lotta compiuta dall'uomo di scienza ponendo al primo piano, piú che il conflitto umano, il problema stesso della ricerca. Col suo Robert Koch Jannings prova a coloro che si erano affrettati a catalogarlo tra i cimelii, degni di rispetto ma oramai nettamente sorpassati, la sua vitalità e la sua capacità di evolversi.

Un'altra conferma vuol considerarsi *Ohm Krüger, pamphlet* anti-inglese, dedicato, piú che alla valutazione d'un personaggio ed alla difesa di certi ideali politici, alla ricerca di effetti spettacolari e propagandistici non sempre genuini e convincenti. In questo senso le due scene ad effetto del film, la repressione della rivolta nel campo dei prigionieri boeri ed il ricevimento del vecchio patriota alla corte della Regina Vittoria, rimangono caratteristici.

Ma la trasformazione che Jannings sa applicare alla maschera, a volte commovente e tragica, del suo eroe ridona vita al conflitto interno del personaggio e, attraverso di lui, dà al fatto storico la sua amara conclusione. Ohm Krüger rimane l'ultima, grande interpretazione dell'attore, dopo il declino ed il crollo del regime nazista. Jannings, rifugiatosi in Austria, si ritira definitivamente dallo schermo. E quando muore sono ormai trascorsi sei anni durante i quali egli non ha fatto piú parlare di sé.

Oggi Jannings rimane, nella memoria di coloro che conservano il ricordo entusiasta delle sue creazioni in *Varieté, Der Letzte Mann, Der Blaue Angel, Robert Koch* ed altri, come un modello impareggiabile di colui che si può definire il « grande attore » per eccellenza: grande nel suo valore, grande nei suoi incontrollabili eccessi, nella sua fatuità, come nella sua enfasi, nella sua umanità e nella sua forza tragica.

Attori di questi stampo, troppo facilmente atti ad essere sopravalutati o sottovalutati, vengono a far parte di un capitolo speciale della storia del cinema, capitolo tuttora non completamente studiato ma che, per le lezioni che si possono trarre, per la sua incidenza nel costume e nel gusto, per le testimonianze che può apportare sul piano, piú esteso, degli studi filmologici, merita di essere indagato.

Che l'attore nel film abbia o no una sua validità specifica è problema che, qui, non desideriamo indagare, ma che attraverso ad esso, attraverso alle trasformazioni cui è andato incontro in mezzo secolo di cinema, attraverso a tutto quello che di sé ha dato al pubblico, e dal pubblico ha preso, si possa adeguatamente tracciare uno schema storico e critico, è un fatto acquisito. In questo senso se, un giorno, qualcuno vorrà tracciare una « storia dell'attore nel film », non v'è dubbio che una figura come quella di Emil Jannings gli servirà a stendere uno dei capitoli piú indicativi.

Giovanni Scognamillo

Filmografia essenziale di Emil Jannings

1914 — *Arme Eva* - *Reg.*: Robert Wiene; *Int.*: Jannings, Erna Moreno.

1917 — *Fromont jeune et Risler ainé*: *Reg.*: Robert Wiene; *Sog.*: dall'omonimo romanzo di Alphonse Daudet; *Int.*: Jannings, Erna Moreno.

1917 — *Nachte des grauens* - *Reg.*: Arthur Robison; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Lupu Pick.

1917 — *Die ehe der Luise Rohrbach* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Int.*: Jannings, Henny Porten, Rudolf Biebrack.

1917 — *Die Fledermauss* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Int.*: Jannings, Ossi Oswalda, Harry Liedtke.

1918 — *Die augen der Mummie Ma* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Sog.*: Hans Kraly *Int.*: E. Jannings, Pola Negri, Harry Liedtke.

1918 — *Austernprinzessin*: *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Int.*: Jannings, Ossi Oswalda, Harry Liedtke.

1918 — *Madame Dubarry* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Sog.*: Hans Kraly, Orbing; *Operatore*: Spark; *Cost.*: Ali Hubert; *Int.*: Jannings, Pola Negri, Harry Liedtke.

1920 — *Kohliesels Tochter* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Int.*: Jannings, Henny Porten.

1920 — *Anna Boleyn* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Cost.*: Ali Hubert; *Int.*: Jannings, Aude Egede-Nissen, Henny Porten.

1921 — *Danton* - *Reg.*: Dimitri Buchowetsky; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Albert Bassermann, Conrad Veidt, Harry Liedtke, Gustaf Grundgens.

1921 — *Das weib des Pharao* - *Reg.*: Ernst Lubitsch; *Sog.*: Hans Kraly; *Cost.*: Ali Hubert, Ernö Metzner; *Int.*: Jannings, Paul Wegener, Harry Liedtke.

1921 — *Othello* - *Reg.*: Dimitri Buchowetsky; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Lya de Putti.

1921 — *Brüder Karamazoff* - *Reg.*: Carl Fröelich; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Fritz Körtner, Hermann Thimig.

1922 — *Peter der Grosse* - *Reg.*: Dimitri Buchowetsky; *Int.*: Jannings.

1923 — *Tragödie der liebe* - *Reg.*: Joe May; *Int.*: Jannings.

1923 — *Alle für Geld* - *Reg.*: Emil Jannings.

1924 — *Nju* - *Reg.*: Paul Czinner; *Scenog.* G. Hesch; *Int.*: Jannings, Elizabeth Bergner, Conrad Veidt.

1924 — *Das Wachsfigurenkabinett* - *Reg.*: Paul Leni; *Sog. Sceneg.*: Henrik Galeen; *Scenog.*: Alfred Junge, Paul Leni; *Op.*: Halmar Lerski; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Conrad Veidt, Wilhelm Dieterle, John Gattowt, Olga Bielowskaia.

1925 — *Quo vadis* - *Reg.*: Georg Jacoby; *Op.* Curt Courant; *Int.* Jannings, Lillian Hall Davis, Rina de Liguoro, André Habay, E. Brink.

1926 — *Der letzte mann* - *Reg.*: F. W. Murnau; *Sog.*: *Sceneg.*: Carl Mayer; *Scenog.*: Walter Rohrig, Rudolf Hertl; *Op.* Carl Freund; *Int.*: Jannings, M. Delschaft, M. Hiller, E. Kurz, H. Unterkirchen, C. Storm, H. Valentin, E. Wyda, G. John.

1926 — *Varieté* - *Reg.*: E. A. Dupont; *Scen.*: Leo Birinski, Thea von Harbou dal romanzo di Felix Hollander «Il giuramento di Stefano Haller»; *Op.*: Carl Freund; *Scenog.*: O. Werndorf; *Int.* Jannings, Warwick Ward, Lya de Putti, Kurt Gerron.

1926 — *Tartuffe* - *Reg.*: F. W. Murnau; *Scen.*: Carl Mayer; *Op.*: Carl Freund; *Scenog.*: Walter Röhrig, Rudolf Hertl; *Int.*: Jannings, Lil Dagover, Werner Krauss, Lucie Höflich, H. Picha, R. Valetti, A. Mattoni.

1926 — *Faust* - *Reg.*: F. W. Murnau; *Sceneg.* H. Kyser; *Op.*: Carl Hoffmann; *Scenog. Cost.*: Walter Röhrig, Rudolf Hertl; *Int.* Jannings, Gösta Ekman, Camilla Horn, Yvette Guilbert, F. Richard, Wilhelm Dieterle, E. Barclay, H. Ralph, W. Fuetterer.

1927 — *The way of all flesch* - *Reg.*: Victor Fleming; *Sog.*: Charles e Julius Furthman; *Sceneg.*: Lajos Biro; *Op.*: Victor Milner; *Int.*: Jannings.

1928 — *The street of sin* - *Reg.*: Maurice Stiller; *Sceneg.*: Joseph von Sternberg, Benjamin Glazer; *Int.*: Jannings, Olga Baclanova, Fay Wray.

1928 — *The last command* - *Reg.*: Joseph von Sternberg; *Scen.*: Lajos Biro; *Op.*: Bert Glennon; *Int.*: E. Jannings.

1928 — *The patriot* - *Reg.*: Ernest Lubitsch; *Scen.*: Hans Kraly; *Int.*: Jannings, Lewis Stone, Florence Vidor, Neil Hamilton.

1930 — *Der Blaue Angel* - *Reg.*: Joseph von Sternberg; *Scen.*: Karl Zuckmayer, Karl Volmoller, Robert Liebmann dal « Professor Unrath » di Heinrich Mann; *Op.*: Gunther Rittau, H. Schereeberger; *Scenog.*: Otto Hunte; *Tec. Suono*: F. Thiery; *Musica*: Friedrich Hollander; *Int.* Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron, Hans Albers, Rosa Valetti.

1932 — *Sturme der leidenschaft* - *Reg.*: Robert Siodmak; *Scen.*: Robert Liebmann; *Op.*: Gunther Rittau; *Int.*: Jannings, Anna Sten, Otto Wernicke.

1933 — *Les aventures du Roi Pausole* - *Reg.*: Alexis Granowsky; *Mus.*: Karl Rathaus; *Int.*: Jannings.

1935 — *Der Alte und der Junge Konig* - *Reg.*: Hans Steinhoff; *Sog. Sceneg.*: Thea von Harbou, Rolf Lauckner; *Scenog.*: Fritz Maurischat; *Int.*: Jannings, Werner Hinz, Georg Alexander, Carola Höhn, Marieluise Claudius, P. Henckels, Walter Jansen, Christian Kayssler, Friedrich Kayssler, Rudolf Kleine- Rogge, Theodore Loos.

1936 — *Traumulus* - *Reg.*: Carl Fröelich; *Scen.*: Robert A. Stemmle; *Int.*: Jannings, Hans Brausewetter, Harold Paulsen, Hannes Stelzer, Hilde von Stolz, Ernst Waldow, Ilde Weissner.

1937 — *Der Zerbrochene Krug* - *Reg.*: Gustav Ucicky; *Int.*: Jannings.

1939 — *Robert Koch* - *Reg.*: Hans Steinhoff; *Sog.*: Gerhard Menzek; *Scenog.*: Emil Hasler; *Op.*: F. A. Wagner; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Paul Dahlke, Lucie Höeflich, Viktoria von Ballasko, Rudolf Kleine-Rogge, Ilde Körber, Josef Sieber.

1941 — *Ohm Kruger* - *Reg.*: Hans Steinhoff; *Scenog.*: Franz Schroedter; *Op.*: F. A. Wagner, *Mus.*: Theo von Mackelen; *Int.*: Jannings, Werner Hinz, Lucie Höeflich, Ferdinand Marian, Gisela Uhlen, Gustaf Grundgens, Ilde Körber, H. A. von Schlettow.

1942 — *Die entlassung* - *Reg.*: Wolfgang Liebeneiner; *Op.*: F. A. Wagner; *Int.*: Jannings, Werner Krauss, Fritz Kampers, Christian Kayssler, Friedrich Kayssler, Theodor Loos.

1943 — *Altes herz wird wieder jung* - *Reg.*: Erich Engel; *Op.*: F. A. Wagner; *Mus.*: Theo von Mackelen; *Int.*: Jannings, Maria Landrock, Victor de Kowa, Paul Hubschmid, P. Henckels, Harold Paulsen.

1943 — *Der vater* - *Reg.*: Erich Engels; *Int.*: Jannings.

Variazioni e commenti

Ménilmontant

Il nome di Dimitri Kirsanoff, benché realizzi ancora film molto corretti e talvolta anche originali, non dice più gran cosa agli spettatori di oggi, anche a quelli che si interessano al cinema molto da vicino: e se non è completamente dimenticato, è perché ha diretto Brumes d'automne *che i cinefili delle nuove generazioni possono vedere di tanto in tanto alla Cineteca Francese. Tuttavia né l'uomo né l'opera meritano di essere misconosciuti o ignorati fino a tal punto. So bene che un film d'avanguardia — a meno che non sia un capolavoro, o che si creda di considerarlo tale — un film che cerca e apre vie nuove, che prepara o annuncia direzioni future, sparisce sovente dietro l'ampiezza del movimento che ha contribuito a creare, dietro opere più perfette di cui ha provato lo sviluppo; e che rimangono, soli, attaccati a quel movimento, coloro che hanno avuto la fortuna di poter moltiplicare i loro tentativi, di creare una corrente di opinioni e di vedere, attraverso ciò, il loro nome brillare d'un relativo chiarore, che permette di inscriverli nella storia come un punto di riferimento, cioè come un'etichetta dietro la quale si riuniscono, per ragioni di comodo, un certo numero di concetti o di figure di stile. Sembra così che l'essenziale di un movimento si polarizzi col tempo intorno ad alcuni nomi maggiori che ne divengono come depositari e beneficiano di tutto ciò di cui gli altri sono stati espropriati.*

Quando si parla di surrealismo cinematografico o dei tentativi della seconda avanguardia francese, si cita evidentemente Le Chien andalou *e Bunuel, ma nessuno dice una parola di Antonin Artaud che fu tuttavia all'origine di tale movimento e che scrisse* La Coquille e le Clergyman *due anni avanti. Lo stesso accade di Kirsanoff nei riguardi del movimento «realista». Non si creda che io voglia attribuirgliene l'origine. Tutti sanno che esso apparve nel cinema francese nel 1922 con* Crainquebille *di Jacques Feyder. Ma, mentre dietro quel piccolo capolavoro di poesia realista che fu* Visages d'enfants, *Feyder, applicando la sua suprema maestria all'esecuzione di film diversi ma di stili spesso contradditori, si orientava sia verso un certo espressionismo con* Teresa Raquin, *sia verso la commedia psicologica nei* Nouveaux

Messieurs, *mentre l'avanguardia del movimento non si interessava che alle ricerche formali, Kirsanoff fu il solo — o quasi — i cui saggi erano stati orientati nel senso di un realismo che non sia affatto convenzionale, ma autentico.*

* * *

Dapprima violinista e musicista d'orchestra in un cinema dei boulevards, *come Jean Grémillon, al pari di lui, vedendo innumerevoli film, scoprí il cinema, e arrivò a prenderne una passione violenta. Con una amica, d'origine russa come lui, sensibile, vibrante, e di cui fece una delle piú notevoli interpreti del cinema muto, Nadia Sibirskaja, si mise all'opera. Ma le sue idee, senza dubbio rivoluzionarie per l'epoca, non seppero convincere alcun produttore. Fu dunque col suo stesso denaro, con mezzi derisori che senza dubbio faranno sorridere l'ultimo cineasta* amateur *di oggi, che intraprese nel* 1924 *il suo primo film*: L'Ironie du destin.

Che sia stato imperfetto, insufficiente soprattutto, e tradito dalla miseria dei mezzi impiegati, nessuno, e neppure il suo autore, l'ha contestato, ma l'originalità degli sforzi, la sincerità dell'espressione, lo sottolinearono fin d'allora all'attenzione dei critici e le sue stesse manchevolezze gli crearono una atmosfera di prestigio. Tuttavia, il suo realismo non ancora liberato da un certo romanticismo, in cui fiorivano i simboli e le metafore, non pretendeva di essere che un breve saggio, la tendenza di un genere che si cercava in un ritorno al soggetto e nell'abbándono d'un formalismo vano o invadente.

Fu soltanto nel 1925 *che Kirsanoff doveva dare la sua vera misura e realizzare l'opera che resta forse la piú significativa della sua carriera, in ogni caso una delle piú significative dell'epoca.*

In quel momento, il realismo cinematografico rappresentato in Francia dai film di Jean Epstein o di Germaine Dulac non era inteso che sotto la forma artificiale di un tema sommario che serviva a giustificare l'interpretazione estetica dell'inquadratura o la stilizzazione del dramma e dei caratteri. A meno che non si trattasse, con Léon Poirier, con Baroncelli, con Hervil, nella Brière, *in* Nène, *in La* Flamme, *che di un realismo della scenografia o dell'ambiente, che valorizzava un soggetto piú o meno romantico o romanzesco.*

E tutto a un tratto, in mezzo a tentativi estetizzanti dell'avanguardia, sorse un bel giorno, al «Vieux Colombier» di Jean Tedesco, il Ménilmontant *di Kirsanoff, di cui certe sequenze — la scena della banchina particolarmente — dovevano colpire molti cuori e molte idee preconcette.*

Certo, non si trattava ancora d'un realismo che affrontava le conseguenze individuali di una situazione economica o di un avvenimento sociale qualsiasi, ma di un semplice fatto di cronaca banale quanto piú

possibile, la storia tante volte ripresa di una ragazza sedotta, abbandonata alla sua miseria, lasciata sola davanti ai rigori della vita e respinta dalle barriere morali che intersecano la società benpensante. Una situazione che era « in sé » un pretesto, un cliché *drammatico. E Kirsanoff, lasciando da parte il realismo fabbricato dagli esteti o dai moralizzatori, non aveva scelto questo tema che per chiedergli di essere un fatto, un fatto qualsiasi, ma evidente, reale. Senza voler provare qualsiasi cosa, si limitava a mostrare, a constatare, lasciando ogni ampiezza, ogni libertà all'avvenimento, seguendo il suo sviluppo logico, rifiutando ogni interpretazione etica o estetica, e non usando dell'ellissi che al punto giusto per dare l'accento necessario al dramma e sopprimere le lunghezze inutili.*

Malgrado tante debolezze, malgrado un aspetto melodrammatico contenuto nel soggetto e imposto da lui stesso, ma melodrammatico come talvolta è la vita, il film fu una rivelazione. Questo semplice avvenimento « vissuto », seguito dalla camera come da uno spettatore invisibile, svolgentesi nella scenografia naturale dei quartieri piú miseri di Parigi, nei suoi migliori momenti raggiunge una emozione toccante in ragione forse proprio della sua semplicità e della sua estrema sobrietà. E per quante critiche si siano potute fare al melodramma, ci si trovava per la prima volta non davanti a un film di psicologica « realista » o davanti a qualche trasfigurazione poetica, ma davanti alla realtà stessa, obiettiva, evidente, indifferente a ogni passione come a ogni crudeltà. Si passava tutto a un tratto dal realismo estetico all'estetica del reale.

Cosí Ménilmontant *apriva una via nuova che, tuttavia, non doveva essere seguita che molto piú tardi, dopo il colpo massiccio dato dai capolavori di Stroheim, evidentemente piú naturalisti, la cui estetica partecipava di questa stessa concezione cinematografica di un reale preso come base e non piú intravisto come il compimento possibile di una ricerca ravvicinata.*

I film di Stroheim non sono stati subito compresi nè giudicati al loro giusto valore, ma fecero parlare di sé e scossero l'inerzia di una critica abituata a giudicare facilmente film « di riposo ».

Ménilmontant, *dopo un primo momento di sorpresa, fu puramente e semplicemente seppellito. La moda badava allora alle prodezze tecniche e la seconda avanguardia nascente, col surrealismo, il sogno e i film freudiani, respingeva per qualche tempo le ricerche di questo genere. Deluso, senza piú denaro né produttori, non sentendosi né seguito né sostenuto, spalleggiato sia pure da un piccolo gruppo di amici, Kirsanoff abbandonò le sue ricerche, accettò di fare film commerciali, tentò nel* 1926 *una specie di compromesso con* Sables *che non fu un successo e che tuttavia meritava meglio la stima un po' sdegnosa di cui fu fatto oggetto, poi girò, in breve, film senz'anima come* Le Croisé, *nel* 1929,

per riprendere un po' di credito nel film sonoro con Rapt, nel 1930, *da una novella di Ramuz, che doveva essere uno dei migliori film del momento. Frattanto, nel* 1930, *approfittando di alcuni istanti di vacanza che gli lasciò la realizzazione del film* Port Said (*interrotto per ordine della direzione della Paramount francese che l'aveva iniziato e di cui molte scene dovevano servire a* Marius *di M. Korda*), *girò per suo divertimento quel piccolo poema visivo, raccolta di impressioni tristi, che fu* Brumes d'automne, *grazie al quale non resta completamente sconosciuto oggi.*

Poi, ha realizzato molti film di cui alcuni si alzano appena al di sopra del melodramma convenzionale, ma mai Kirsanoff, bisogna dirlo, ha avuto a sua disposizione i mezzi materiali che gli avrebbero permesso di dare la sua misura e neanche di realizzare con maestria i poveri soggetti che gli furono talvolta imposti.

Jean Mitry

Sadko

Caro Direttore,

ho letto nei giorni scorsi sulla stampa comunista e para-comunista che la Giuria del festival veneziano, di cui in qualità di bieco clericale ho fatto parte, non avrebbe assegnato il Leone d'oro per evitare di premiare il film russo Sadko. *Benché i lavori della Giuria siano segreti, il dovere piú alto di una obiettiva informazione del pubblico, non turbato da preconcetti marxisti, mi impone di precisare che il film* Sadko *è quello che ha ottenuto il minor numero di voti tra quelli premiati con il Leone d'argento (come del resto indica la graduatoria di essi). Anzi è doveroso affermare che esso sarebbe stato del tutto escluso dall'assegnazione del leone d'argento, senza quell'allargamento dei premi, tanto criticato dalla stampa comunista, che ha avuto la sua principale ragione in quella diplomazia cinematografica che vietava, in omaggio a quella cortesia che è un costituzionale difetto di tutti gli autentici occidentali, di turbare il cosí allegro soggiorno veneziano della delegazione sovietica con la mancata assegnazione di almeno un premio. Diplomazia cinematografica del resto utile affinché siano presenti nei prossimi anni al festival veneziano i film sovietici, anche se purtroppo essi sono destinati ad entusiasmare soltanto la stretta minoranza dei critici di fede marxista.*

Ti ringrazio dell'ospitalità e ti saluto caramente.

Nino Ghelli

Il nostro caro collaboratore Nino Ghelli dà nella sua lettera prova di una onestà e — se ce lo consente — di un candore veramente rari.

E' troppo ovvio che i critici comunisti italiani dovessero — senza alcuna prova o testimonianza seria — affermare addirittura che il Gran Premio a Venezia non era stato dato solo perché la Giuria avrebbe dovuto in tal caso attribuirlo al film sovietico *Sadko*.

Ligi ai loro maestri russi non hanno neanche quel buon gusto di cui invece sono forniti a esempio i loro colleghi francesi, i quali hanno giudicato in ben altro modo l'opera della giuria, senza lasciarsi sfuggire, pur nelle inevitabili riserve, certe sciocchezze.

I critici comunisti nostrani si differenziano da tutti gli altri proprio per l'imperativo che si impongono di sopravvalutare qualsiasi cosa che abbia origine in Russia: è chiaro che gente come noi che può dire senza alcun timore che, a esempio, *Gli uomini guardano il cielo* è un film assai modesto, si stupiscono di tanta gretta obbedienza, ma un po' alla volta ci si fa l'abitudine e non ci si meraviglia delle assurde panzane delle varie gazzette sovietiche.

Quanto alla « diplomazia cinematografica » a cui accenna Ghelli ne riconosco la realtà diciamo esistenziale, ma non credo che sia una condizione al corretto andamento di una Mostra d'arte, e in effetti la plétora dei premi con le conseguenti debolezze... diplomatiche è stata l'unico neo di una Giuria, a cui va riconosciuto almeno l'ingrato peso del faticoso esame di tante cose mediocri.

G. S.

Tradimento si, ma di chi?

Il primo di luglio di quest'anno un quindicinale cinematografico milanese pubblicava una lettera in cui il critico comunista Umberto Barbaro si lagnava con solenni quanto vacue parole per esser stato qui riprodotto in modo infedele (v. Bianco e Nero - XII - 1952) *un suo scritto apparso sulla rivista* Svet Sovetu *(Il Mondo Sovietico) di Praga.*

Il Barbaro faceva seguire alla sua lettera il testo dell'articolo in questione, dicendo che era quella la versione « autentica », mentre Bianco e Nero *avrebbe compiuta una « traduzione-tradimento ».*

E' vero che la frase con cui concludeva la lettera suonava ambigua « ti mando l'articoletto in questione nella sua forma autentica, quale l'ho inviato alla rivista cecoslovacca », per cui era facile l'illazione: « tu l'hai mandato cosí, ma sei sicuro che non hanno lavorato di forbici i tuoi compagni cechi? », tuttavia presi da uno scrupolo (da Praga un nostro corrispondente ci aveva inviato la traduzione ma non il testo) abbiamo richiesto in Cecoslovacchia il settimanale Svet Sovetu.

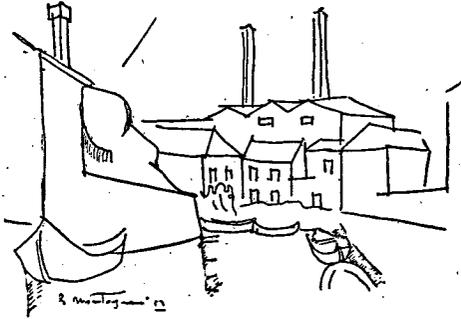
Ci siamo cosí confermati nel nostro sospetto: la nostra traduzione non aveva « tradito » affatto il pensiero del « compagno » Barbaro, non era un prodigio stilistico ma per colpa ... del testo cèco, che — a sua volta — manometteva ampiamente l'originale italiano, inviato dal Barbaro e apparso in seguito sulla rivista milanese.

Non importa indagare adesso se il Barbaro, quando ha levato i suoi lai, avesse conoscenza del « tradimento » fattogli dai suoi colleghi

di Praga, è piú interessante notare come alla faziosità del suo pensiero critico (il neorealismo di Rossellini e De Sica sarebbe di derivazione sovietica) egli abbia aggiunto una ben piú grave faziosità: quella di attribuire agli avversari travisamenti o storture che sono invece dei proprî amici.

Amici forse troppo potenti per poterli — se del caso — imputare di alcunché, per cui è piú comodo sfogarsi con gli avversari, adoperando le armi della bugia e dell'insulto.

Ci scusiamo comunque con i lettori di aver perduto tempo per una questione cosí modesta e con gente a cui la mentalità fanatica e astiosa toglie ogni credito, ma — almeno per questa volta — crediamo che valesse la pena indicare, attraverso questo piccolo episodio, costumi, linguaggi e atteggiamenti estranei a ogni culturale convivenza.

Bianco e Nero

I libri

Cinema e TV, a cura della Direzione della XIV^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Venezia, Edizioni Ateneo, Roma, 1953.

Un contributo apprezzabile ad una piú compiuta comprensione dei rapporti tra cinema e televisione è fornito da un'interessante pubblicazione uscita di recente per i tipi delle « Edizioni dell'Ateneo » e curata dalla Direzione della Mostra del Cinema di Venezia a completare la riuscita collana di « Quaderni » che alla stessa Mostra si intitolano.

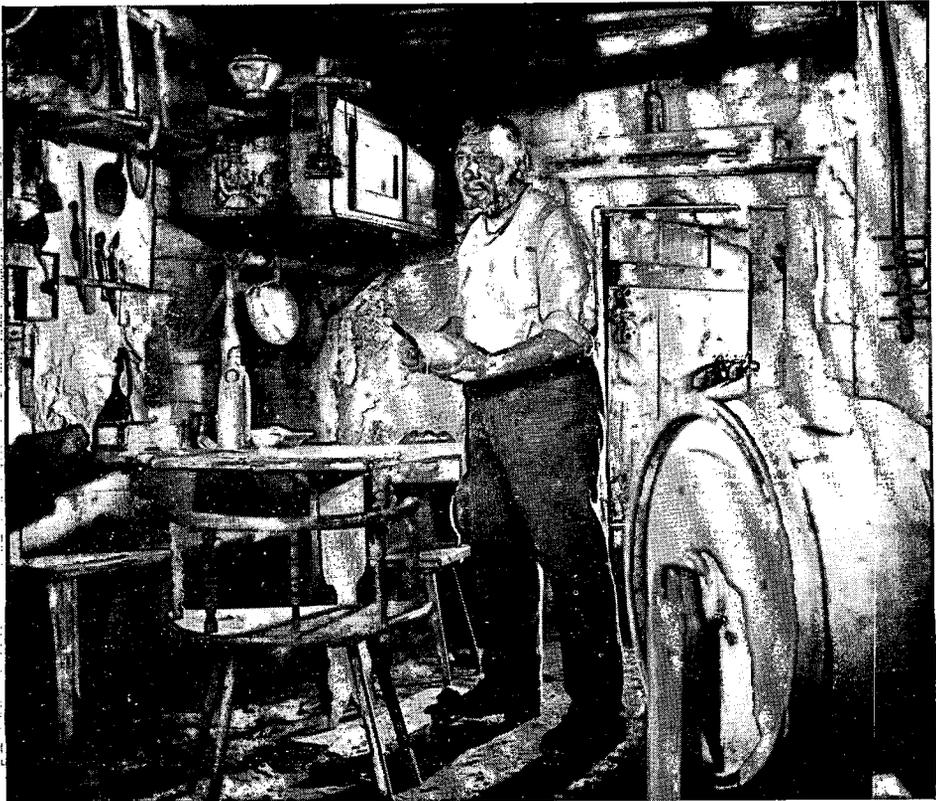
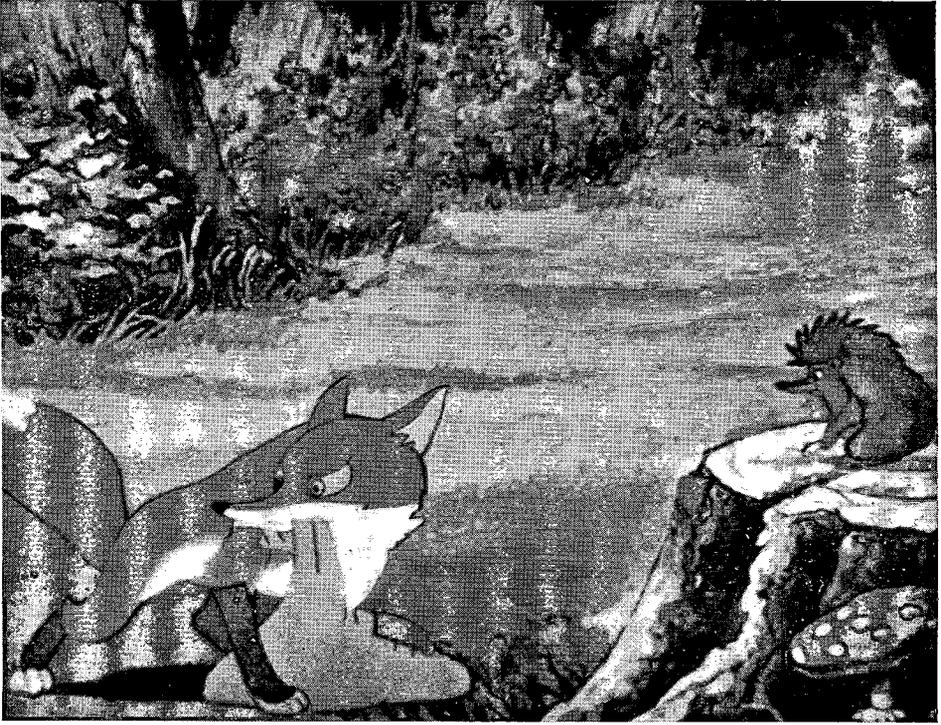
« Cinema e TV » è quanto reca scritto il frontespizio del volume, il quale pone dinnanzi un problema di attualità, e alla cui soluzione, in Italia, già si affannano non meno i piú sensibili interpreti del mondo della cultura cinematografica che i preoccupati esponenti della produzione, del commercio e dell'esercizio della celluloide impressionata.

Benché non del tutto svincolata dagli inceppi d'una tecnica in fase di continua evoluzione e perciò perfettibile, la televisione — come è noto — già da tempo è stata tentata con diverse e alterne fortune in alcuni paesi. E se è vero che da noi la televisione, per ovvie ragioni, è stata forzatamente costretta nei limiti di un ristretto campo sperimentale e solo ultimamente ha intrapreso i primi passi incontro al suo mondo ad un tempo diffidente e curioso, proprio al nostro paese e piú precisamente alla Mostra di Venezia va ascritto il merito di essersi resa interprete per prima in Europa presso il pubblico di questa nuova espressione, promuovendo ancora lo scorso anno il primo spettacolo di trasmissione televisiva proiettata su grande schermo. Proprio a ricordare l'avvenimento — come avvertono le poche righe che precedono la trattazione — è dedicato il « quaderno » che qui interessa.

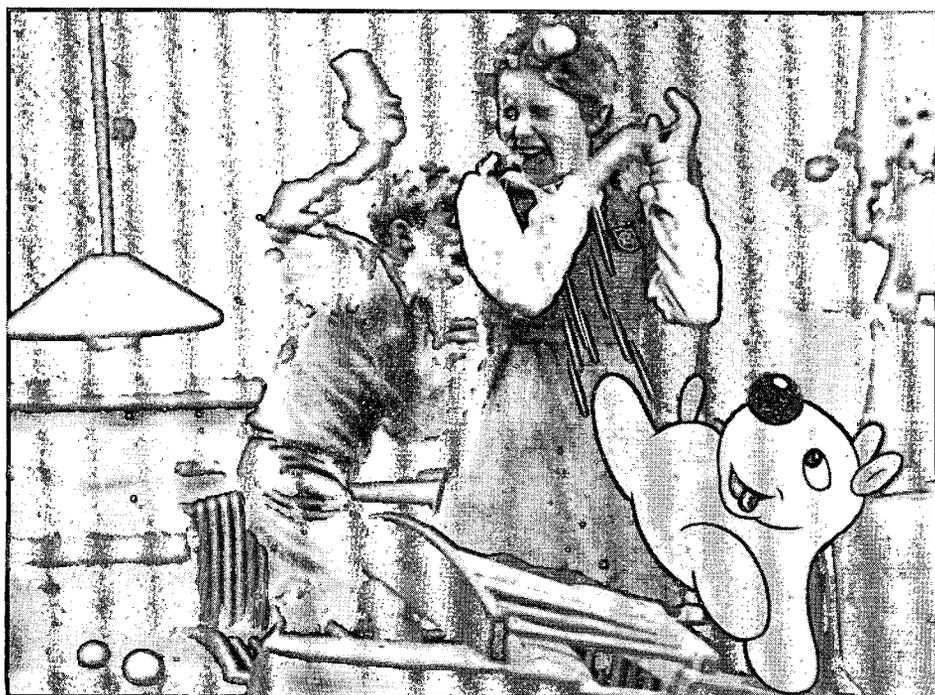
I sei capitoli di cui si compone il libro sono altrettante variazioni sul tema accennato degli eventuali legami e della possibile reciproca funzionalità tra cinema e televisione: variazioni che gli autori hanno impostato partendo da differenti e particolarissime premesse a seconda delle rispettive esperienze e competenze, ma che convergono in una concorde soluzione affermativa, tale non solamente da ammettere una pacifica e fattiva coesistenza delle due forme espressive, bensí addirittura legittimare un ragionevole ottimismo circa il proficuo e scambievole

Aleksander Ptuscko *Sadko*

Jiri Trnka *Vecchie leggende cèche*

I. Lukinskii *Ciuk e Chek*

Luigi Comencini *Heidi*

Aleksander Ivanov — *Volpe camaleonte*

Cyril Bouda — *Il vaso magico*

LEWIS GILBERT *Johnny on the Run*

DON CHAFFEY *Bouncer Breaks Up*

G. A. VITROTTI *Bora su Trieste*

ANTHONY SIMMONS *Sunday by the Sea*

Enrico Fulchignoni *Arte precolombiana*

Paul Haesaerts *Les Primitifs Flamands*

Istavan Homoki Nagy *Dall'aura di primavera al tramonto di autunno*

Stanislaw Mozdzenski *L'opera di Wit Stwosz*

Sovětská kinematografie a italský film

Umberto Barbaro, filmový kritik, člen Světové rady míru. (Psáno pro Svět sovětů)

Velmi často se nás v Italii i mimo ni ptají, odkud se vzala po pádu fašismu ta nepřetržitá řada dobrých realistických italských filmů.

Odpověď, že vznikly pod vlivem filmů francouzských, jež byly v Italii někým dost nepřiměřeně nazvány realistickými, neobstojí před kritickou zkouškou. Neboť francouzské poválečné filmy, filmy Carnéovy, Renoirovy, Duvivierů nevznikly z přímého pozorování skutečnosti, ale z literární tradice, která zdůrazňovala a vybírala ze skutečnosti její nejtemnější podobu. Filmy italského novorealismu jsou

Umberto Barbaro (vlevo v pozadí) besedujes režisérem M. Čiaurelim (první zleva) ve společnosti italských novinářů

přesně opačné: jejich základnou je vysoký mravní cíl, který se vyjadřuje ve formách nenápadných a právě proto účinných.

Filmy italského novorealismu vznikají totiž pod přímým i nepřímým vlivem filmu sovětského. Sovětská kinematografie dala ještě v době fašismu podnět k výzkumům, které, i když se tehdy nutně omezovaly na theorii a kritiku — otevřely oči mladým italským filmovým pracovníkům a připravily půdu pro příští rozkvět.

Theoretické spisy Pudovkinovy, Eisensteinovy, Kulešovovy, filmy jako Křižník Potěmkin, Matka, Země, Cesta do života, Čapajev, Profesor Poležajev daly směrnice italské theorii, kritice a filmové historiografii. Největší výrobna italských filmových pracovníků, Pokusné filmové ústředí, užívala sovětských pojednání jako učebnic. Tato škola měla ohromný vliv: objevuje se tak realistický směr, otevřeně se dostává ke slovu oposice proti formalismu, proti únikovému filmu. Z těchto nových perspektiv vzniká nová historie italského filmu. Staré italské filmy se nově zhodnocují. Uveďme na příklad filmy z let 1913 a 1914, jako Assunta Spina, film, v němž vyniká velká populární tragédka Francesca Bertini, nebo film Nina Martoglia Ztraceni ve tmě, jehož působivý realismus překonává a prohlubuje neurčitý, humanitární a nasládlý socialismus dramatu Roberta Bracca, z něhož je námět vzat. Ve filmu je slavná scéna zoufalství a bídy, pozorovaná okénky bohatého kočáru, v němž se ve stínu rýsuje boháčův cylindr. Zatím co se salonní, povídavý a idealistický protifašismus vyhýbal povinnosti vynášet Mussoliniho režim, pravý protifašismus, živený sovětskou školou, už v letech třicátých až čtyřicátých ukazoval v theorii velmi rozhodně správnou cestu příštímu filmu: cestu realismu.

Autorita Pokusného filmového ústředí byla skutečně značná. Sovětský film byl v Italii, třebaže v ní vládl fašismus, správně chápán jako nejpokročilejší film na světě, jak s hlediska uměleckého, tak mravního. Byl uváděn nikoliv jako vzor, který by se měl otrocky napodobovat, ale jako nejvyšší umělecký výtvor, z něhož je třeba čerpat povzbuzení k práci a při tvoření. Poučení z něho působilo na tradiční směr italského realismu, na který bude moci v budoucnu produkce navázat, užívajíc tak národních vyjadřovacích prostředků. A tak když se v Italii historická situace změnila, když bylo možno spojit k zápasu s fašismem a nacismem všechny zdravé a živé síly národa, když konečně obluda reakce byla smrtelně zasažena, učení sovětských umělců a theoretiků vydalo své nejlepší ovoce: filmy Řím otevřené město, Slunce zase vychází, Tragický hon. Našli jsme svou cestu a mohli jsme konečně dát novému ideologickému obsahu novou formu.

Takové je ovoce sovětské školy; takový je dluh italských filmových pracovníků velké sovětské kinematografii.

aiuto che le due tecniche, vedute sotto il profilo spettacolare, saranno destinate a prestarsi l'un l'altra in un non lontano domani.

Esaminando piú partitamente i saggi, alcuni dei quali costituiscono veri e propri studi corredati da serie statistiche e da un'esauriente documentazione, troviamo due dotte dissertazioni di carattere prevalentemente tecnico-scientifico, l'una di Jean Vivié, l'altra a firma Sergio Carmina, vertente questa su « Tecnica cinematografica e impianti TV ».

Nel primo saggio, intitolato « Cinema per la televisione », dopo aver illustrato brevemente i sistemi tecnici solitamente impiegati per la trasmissione di film a mezzo TV, l'autore francese passa a dire del processo inverso, cioè della registrazione su pellicola delle immagini di televisione, per concludere quindi con la spiegazione di come abbia luogo la proiezione televisiva nelle sale cinematografiche.

Il successivo studio di Sergio Carmina inizia con un'introduzione ove, accennate quali sieno le interferenze e confluenze tra cinema e TV, sono alcune interessanti considerazioni di raffronto tra esercizio cinematografico e televisivo. Indi il saggio si scompone in tre paragrafi: il primo getta un rapido sguardo alle piú note tecniche acustiche e visive inerenti agli impianti cinematografici, alla cinematografia a colori, al sistema stereoscopico, alle dimensioni dello schermo, e alla stereofonia.

Fa seguito la seconda parte dedicata alla televisione in genere, riguardata sia come funzionamento della stazione trasmittente, sia dal punto di vista della ricezione: dopo qualche cenno ad altri sistemi speciali ancora in fase arretrata rispetto alla TV circolare (TV a scopi professionali con « definizione » piú elevata, TV a colori e TV a rilievo) il Carmina indugia a parlare dei tre particolari sistemi escogitati per riprodurre la televisione su grande schermo allo scopo di consentire una visione collettiva. Si arriva cosí alla terza parte che rivela con meticolosa esattezza le installazioni cinematografiche e le apparecchiature televisive organizzate nel 1952 dalla XIII Mostra Internazionale Cinematografica collegando al Cinema Rossini il Palazzo del Cinema di Lido, distante da quello in linea d'aria circa 4 chilometri.

Il terzo studio del volume è quello forse, tra tutti, che piú interessa anche il lettore meno provveduto in questo particolare settore della tecnica perché — pur non discostandosi dal soggetto che informa di sé la pubblicazione — esso espone la materia in chiave di compiuta e ad un tempo accessibile ed elegante sintesi critica. L'impostazione di questo saggio — dovuto a Francesco Saverio Cilenti e intitolato « Presente e avvenire dei rapporti tra cinema e TV » — non trascura alcuno degli aspetti del problema, che qui viene frugato nelle sue implicazioni tecniche politiche economiche etiche psicologiche sociali e soprattutto estetiche, ammettendo implicitamente un'autonomia estetica della TV con relativa possibilità di differenziazione, anche in tale campo, dai valori artistici del film.

Il quarto studio « Televisione e diritto » di Gabriele Ciabattini, non tanto pretende analizzare il fenomeno sotto il profilo giuridico, quanto piuttosto avviare la discussione su tale tema non ancora sufficientemente preso in esame dal legislatore. Dallo scritto balza subito evidente anche per il profano che, sino a quando non verranno varate leggi sulla materia, la televisione, pur necessariamente interessando — e in quale misura — la sfera del diritto, dovrà limitarsi ad un'ardua interpretazione analogica di leggi che regolano campi affini non solamente per dirimere gli inevitabili contrasti, ma anche e soprattutto per imporre in sede giuridica la sua propria esistenza.

Il penultimo saggio di Mario Verdone riprende ed integra una inchiesta svolta da Roger Régent, sull'autorevole rivista francese « Cinémonde », nella quale venivano indagate le impressioni e le reazioni suscitate dal nuovo linguaggio e dalle sue eventuali relazioni con il cinema, presso taluni dei piú noti e quotati cineasti, specialmente francesi. Dopo un giudizio nettamente negativo al riguardo di René Clair, rispondono alle domande rivolte sull'argomento André Cayatte, Noël-Noël, Robert Bresson e Marcel L'Erbier, tutti concordi, per disparate che sieno le loro opinioni, nell'ammettere una insopprimibile esigenza di collaborazione tra i due « spettacoli ». Verdone rileva quindi che — per quanto riguarda Italia e Gran Bretagna — i pareri sulla televisione intesa quale elemento spettacolare, sono stati espressi da critici e teorici del cinema, avendo preferito i registi rinchiudersi dietro un prudente riserbo; per gli americani, l'autore cita le opinioni di un regista e di un produttore, Irving Pichel e Samuel Goldwyn, elusivo questo quanto l'altro esauriente nel considerare l'argomento.

Una « piccola cronaca della televisione a Venezia » costituisce l'ultimo saggio del volume ed è dovuta alla penna di Flavia Paulon: vi vengono riferiti alcuni tra i piú significativi brani apparsi sulla stampa italiana nel periodo che racchiuse l'indovinata e riuscita esperienza televisiva veneziana.

Una dovizia di note bibliografiche — vera risorsa per chi voglia ulteriormente approfondirsi sulla materia — nonché un elenco completo (il primo del genere) delle stazioni TV esistenti con relativi nomi, luoghi e licenze, completano la pubblicazione.

MARIO VERDONE: *Il cinema per ragazzi e la sua storia*, Edicine, Via della Conciliazione n. 10, Roma, 1953 (L. 390).

Nella collana « Quaderni della Rivista del Cinematografo », dove sono già apparsi *Nasce il film* di Antonio Covi, attinente ai problemi elementari della tecnica cinematografica, e *Storia del cinema*, una ra-

pida sintesi, tracciata da Mario Verdone, dei movimenti, delle scuole, delle produzioni sviluppatesi nei varî paesi, dall'epoca Lumiére ai nostri giorni, è uscito ora un nuovo volumetto, di estrema utilità per quanti — educatori, cineasti, genitori — si preoccupano dei problemi della cinematografia per i ragazzi. E', anzitutto, una storia di questo genere di film, corredata di un album fotografico ricchissimo ed eloquente, una storia che si può considerare la prima che venga tracciata con tale ampiezza di notizie attuali e retrospettive; ma anche un libro che non trascura l'aspetto teorico, psicologico, giuridico, sociale, della complessa questione, che sempre piú si pone all'attenzione del mondo educativo e culturale. Vi si trattano, infatti, in appositi capitoli, i problemi di comprensione e di censura, si esaminano le leggi, si prospettano soluzioni « integrali » di produzione, distribuzione, scambio, apertura e rifornimento delle sale. Una bibliografia essenziale completa lo studio e rimanda alle piú autorevoli trattazioni sulla materia precedentemente pubblicate, e cioè quelle di Mary Field (presentata dallo stesso autore del volume, in Italia, attraverso le edizioni CIDALC), di Leo Lunders (ibidem), di Henri Storck (UNESCO), mentre il primo studio efficace e ordinato, in ordine di tempo, è il volume edito dalla Mostra di Venezia « Le film pour enfants ».

L'autore, che oltre ad essere uno dei piú preparati studiosi di storia del cinema, è anche specialista nei problemi del cinema educativo, accanto agli spunti teorici, e pur negando che la cinematografia per ragazzi debba anzitutto volgersi a risoluzioni esteticamente valide, perché il film artisticamente « ottimo » e « adatto per ragazzi » non sono sempre sinonimi, ha esaminato criticamente, e dal punto di vista della adattabilità e del gusto, le opere dei maggiori cineasti che si sono dedicati ai ragazzi. Pertanto il lettore troverà nel volume speciali capitoli e meditati giudizi sull'opera di Méliès, di Cohl, di Grimault, di Walt Disney, sulla produzione britannica diretta dalla instancabile animatrice Mary Field, sulla scuola cecoslovacca, sui film realizzati in Canada, Italia, Danimarca, Svezia, Russia e cosk via. Si tratta, come si vede, di uno studio completo, che si rende indispensabile per quanti si preoccupano degli « effetti » che il cinema produce nel pubblico infantile, nonché per quanti vogliono orientarsi sul problema e desiderano conoscere ciò che di buono è stato fatto, in tutti i paesi del mondo, in questo campo.

R. S.

Vita del C. S. C.

La estrema scarsità di opere di un certo rilievo, non è nemmeno il caso di parlare di arte, ci ha consigliato a portare la nostra attenzione sui brevi film realizzati dagli allievi diplomati dal Centro Sperimentale di Cinematografia negli anni 1952-1953: sorta di novelle cinematografiche che rivestono un interesse notevolissimo ai fini di giudicare le qualità e le tendenze di quelli che saranno i registi italiani di domani. Cinque filmetti (uno essendo ancora in fase di montaggio): *Passeggiata di buon mattino* di Quilici, *Ormai è l'alba* di Pazzaglia, *Buick '51* di Giordani, *Il sogno di Giovanni Bassain* di Terrone, *Il figlio della fortuna* di Orlandini. Tutti, in diversa misura, di un livello piú che dignitoso, notevolmente superiore a tanti film di autori anche affermati: accanto ad una assoluta correttezza tecnica e ad una puntualità di impiego dei mezzi del linguaggio filmico, è infatti confortevole notare in questi giovani il tentativo di esprimersi con autonomia rinunciando ad inserirsi con facilità da orecchianti nelle correnti piú attuali del cinema italiano e straniero. E se tutti mostrano di aver compreso nel suo giusto significato la lezione del neo-realismo, tutti, chi per un verso chi per un altro, tentano in diverse direzioni di evaderne, per dare concreta espressione ad un proprio mondo interiore che, nelle opere migliori come quelle di Giordani e di Orlandini e in minor misura di Quilici, appare espresso in termini sufficientemente coerenti e precisi. Inoltre questi brevi film, per la estrema dignità scenografica e dei costumi, per la perizia di talune soluzioni tecniche, per la efficacia della recitazione degli interpreti, testimoniano l'esistenza di un complesso di elementi di sicuro affidamento per il cinema italiano.

Il sogno di Giovanni Bassain e *Ormai è l'alba* sono le due opere meno riuscite, quelle in cui i giovani autori mostrano di non essersi ancora interamente liberati da talune tendenze eminentemente formalistiche, come quelle della avanguardia, in una sintesi espressiva che realizzi i termini di un mondo interiore.

Cosí in *Ormai è l'alba,* mentre è apprezzabile il notevolissimo gusto figurativo nell'inquadratura e negli attacchi del montaggio e mentre è notabile una capacità di impiego talora efficace del mezzo sonoro, il racconto stenta ad articolarsi in forma coerente ed unitaria: procede con fratture e squilibri troppo evidenti, e ingiustificato ed arbitrario risulta anche il messaggio finale di solidarietà ed ottimismo. Comunque la solida padronanza tecnica e l'accortezza nell'uso dei mezzi di linguaggio indicano in Pazzaglia un elemento utilizzabile efficacemente nel campo del documentario: basterebbero a comprovarlo alcune inquadrature della città all'alba o delle vetrate della stazione che sono tra le piú suggestive che ci sia occorso di vedere in questi ultimi tempi.

Analoghe deficienze narrative sono riscontrabili in *Il sogno di Giovanni Bassain,* motivate però piuttosto da squilibri di struttura e da deficienze espressive che da preoccupazioni di ordine formale: lo svolgimento della vicenda è incerto e talvolta confuso, e i personaggi non pervengono a precisarsi in termini, se non di valida umanità, di coerenza narrativa. Il gusto figurativo, palese in alcune inquadrature, è anche esso soggetto a squilibri e cedimenti,

con frequenti ricorsi, meno giustificati che nel film precedente, a taluni espedienti, soprattutto sonori, cari all'avanguardia.

Tali difficoltà e squilibri nello sviluppo narrativo non sono invece riscontrabili in *Passeggiata di buon mattino* il cui svolgimento, nell'assenza di un vero e proprio intreccio, è ritmato su una serie di brevi episodi che concorrono alla descrizione della « Avventura minima » di un seminarista tedesco smarritosi in una città straniera per aver perso il contatto con i compagni durante una passeggiata mattutina. L'avventura è narrata in un'atmosfera delicatamente caricaturale alla cui formazione concorrono le suggestioni di un colore spesso usato con puntuale funzione espressiva (come nello « scambio » dei compagni con i ciclisti da parte del protagonista a causa delle maglie rosse di questi ultimi che da lontano gli appaiono come tonache scarlatte). Se pure è notabile qualche lentezza e qualche inutile indugio su particolari non sempre significanti, il mondo variopinto ed acceso del quartiere periferico con la sua umanità chiassosa, in contrasto con la calma solenne del convento quale appare nelle prime inquadrature e con l'abito del sacerdote, è descritto con vivacità ed immediatezza, con ricchezza di notazioni ed efficace sobrietà di accento. E l'afflato di solidarietà umana che emana dallo sviluppo e dalla conclusione della storia, è presente come un elemento indichiarato in ogni situazione di esso costituendone il sottofondo di viva immediatezza pur nell'assenza di una definizione drammatica e psicologica dei singoli personaggi i quali non evadono dai limiti, vividi ma sommari, del bozzetto.

Ad una definizione anch'essa caricaturale dei personaggi ma su un piano di maggiore intensità espressiva è improntato *Il figlio della fortuna,* breve storia di una coppia di sposi che vince al totocalcio e sotto l'invasione degli sfruttatori e degli arrivisti che loro ne deriva, trova alfine la felicità in un trovatello lasciato in casa loro da una donna che intendeva ricattare il marito. La umoresca descrizione delle condizioni di povertà in cui vive la coppia e dello scompiglio sempre piú incalzante che l'arrivo della fortuna porta, sono resi con notevole intelligenza, con ricchezza di spunti satirici e con un senso del ritmo che, salvo qualche incertezza e lungaggine iniziale attribuibile ad uno scarso equilibrio tra dinamismo interno ed esterno all'inquadratura, fa pensare, è ovvio con le debite distanze, ad un Clair minore. I personaggi sono descritti in una chiave caricaturale che ne esaspera i toni senza privarli di una sostanziale umanità: il grottesco di cui sono permeati nasce piuttosto dall'angolo visuale sotto il quale l'autore li considera, angolo visuale che nella sua costante coerenza testimonia in Orlandini, non soltanto il possesso di un gusto rifinito, ma l'esistenza di un mondo preciso in cui gli aspetti satirici e grotteschi non vietano l'affermarsi di una tenue vena lirica che è appunto quella che sigla la chiusa del film. Il quale, oltre che per la spigliatezza del linguaggio, per la intelligenza di talune notazioni di gusto di costume e per l'equilibrio strutturale della vicenda, si raccomanda per la fusione recitativa del notevole numero di atori e per l'accorto impiego degli elementi sonori.

Per quanto il breve film di Orlandini meriti a nostro avviso ogni elogio, specie tenendo conto della qualità di esordiente dell'autore, *Buick '51* si pone su un altro livello: è un breve film, compiuto e coerente, che non soltanto non denuncia la benché minima imperfezione tecnica e inesattezza di linguaggio, ma esprime con assoluta coerenza un mondo preciso raggiungendo toni di viva umanità e di autentica poesia. E' riuscita infatti all'autore la difficile impresa non soltanto di descrivere nella sua breve novella un mondo popolare ricco di suggestioni, proprio in quanto visto non cronachisticamente o documentaristicamente ma alla luce di un sentimento preciso ed unitario, ma addirittura di dar vita ad una serie di personaggi resi con assoluta precisione e con ricca immediatezza emotiva. Il giovane « garagista », tipico bellimbusto di periferia ric-

co di sentimento di spavalderia e di brillantina, è di una umanità e di una vivacità che sottintendono tutto un mondo; altrettanto dicasi per la sua fidanzata, caratterizzata in pochi efficacissimi tratti essenziali, e per tutte le figure di contorno viste in una prospettiva caricaturale che non ne attenua, anzi ne esalta, la concretezza umana. E se pure sono evidenti taluni riferimenti al mondo di Castellani, e particolarmente a quello espresso in *Sotto il sole di Roma,* essi non infirmano l'autonomia del mondo di Giordani che si afferma significativamente e nella descrizione di taluni personaggi, come quello della diva dei « fumetti » acuta caricatura di tutto un costume, e in talune soluzioni stilistiche, come quella della definizione iniziale del carattere del protagonista attraverso la sola inquadratura che lo mostra mentre si ravvia i capelli ascoltando la radio nell'auto o come nella progressiva « inversione » delle posizioni sentimentali e psicologiche dei due protagonisti nella scena finale. La quale nella estrema sobrietà narrativa e nell'approfondimento dell'umanità dei personaggi, è tutta giocata su un equilibrio, alquanto difficile ma perfettamente raggiunto, di toni umoristici e patetici che si fondono alfine nella commossa inquadratura finale.

N. G.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
TIPOGRAFIA P. U. G. - ROMA

Apriamo la Campagna Abbonamento 1954 alla nostra Rivista

Per festeggiare il suo XV anno di vita, BIANCO E NERO offre ai suoi vecchi e nuovi abbonati, che sottoscriveranno l'impegno di abbonamento per il 1954 entro il 1° febbraio 1954:

1° *un volume della Collana di Studi Cinematografici da scegliersi fra i seguenti:*
   — Amedée Ayfre: « Problemi estetici del cinema religioso »
   — A. Grierson: « Documentario e realtà »
   — L. Rognoni: « Cinema muto »;

2° *uno sconto del 10% sulle edizioni fuori commercio di tutte le opere di cultura cinematografica;*

3° *abbonamento gratuito per un trimestre a* « Cinéma educatif et culturel »;

4° *abbonamento gratuito alla nostra rivista bimestrale bibliografica* « La Cultura », *un periodico che interesserà tutti e che tutto si leggerà;*

5° *informazioni gratuite della redazione della rivista a tutte le richieste circa il Centro Sperimentale di Cinematografia.*

Compiliamo un elenco di 'amici di Bianco e Nero' di tutti coloro che amano e vivono di questo nostro meraviglioso vivo e attuale settore della cultura.

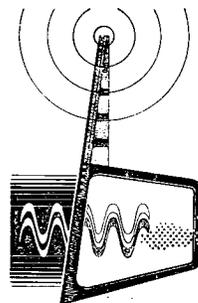
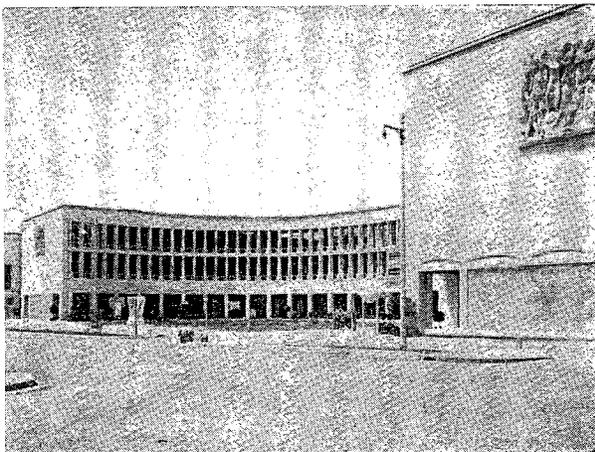
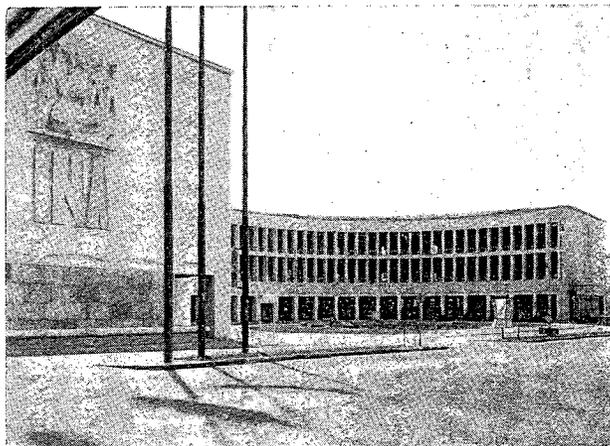
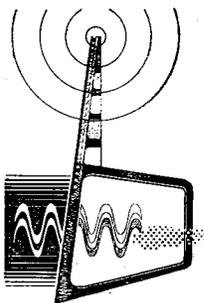
Invitiamo i nostri Amici a raccogliere nuovi abbonamenti e nuovi Amici a "BIANCO E NERO"

Chi raccoglierà 5 nuovi abbonati a « Bianco e Nero » riceverà in omaggio:

— Lionello Venturi: « Giorgione » *(di imminente pubblicazione)*
una revisione critica di uno dei più importanti pittori del Rinascimento fatta da una delle più eminenti personalità della cultura contemporanea che si avvale anche dell'ausilio dei raggi X. (50 tavole, 4 a colori, L. 2.500.)

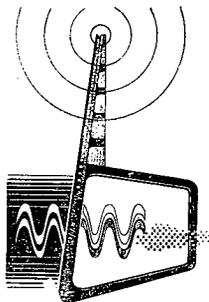
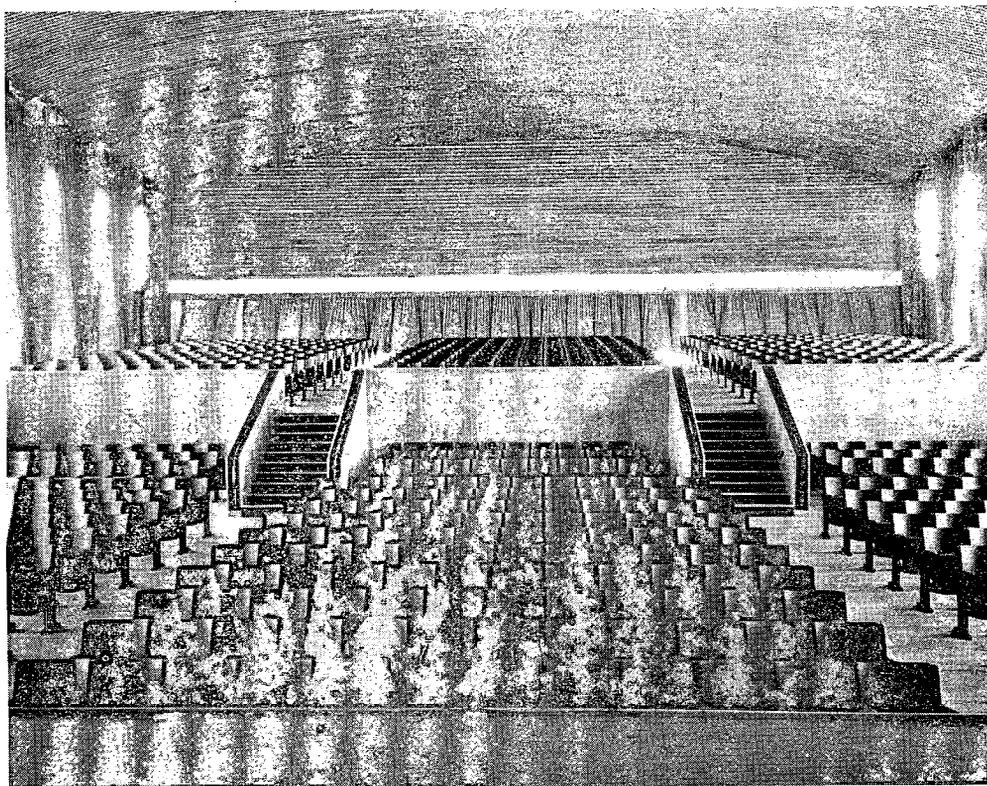
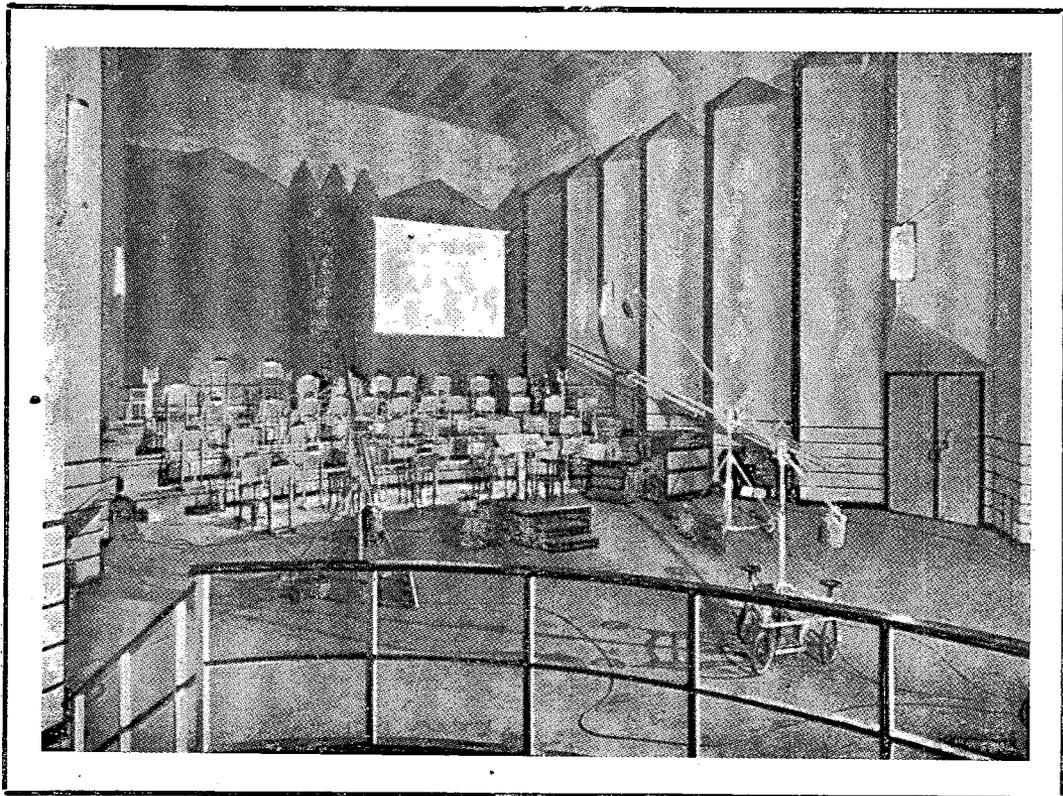
Chi raccoglierà 10 nuovi abbonamenti riceverà in omaggio:

— Piero Dorazio « La fantasia dell'arte nella vita moderna *(di imminente pubblicazione)*
un esame comparativo dello sviluppo delle arti visive nella civiltà contemporanea; dall'impressionismo, dalle origini dell'architettura moderna e dall'invenzione della fotografia, fino ai nostri giorni; un libro che insegna a scegliere e capire le immagini e le idee dell'arte del nostro tempo, dal naturalismo all'arte astratta. (460 tavole, 420 pagine, L. 4.500).

RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA
E
INTERNAZIONALE DELL'ELETTRONICA

PALAZZO I.N.A.
Sezioni: RADIO - TELEVISIONE - APPLICAZIONI DELL'ELETTRONICA

PALAZZO I.N.P.S.
Sezioni: FOTO - OTTICA - CINEMA

Zona EUR - ROMA - 11 - 31 Ottobre 1953

RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA
E
INTERNAZIONALE DELL'ELETTRONICA

La **RASSEGNA NAZIONALE TELERADIOCINEMATOGRAFICA** ed **INTERNAZIONALE** dell'**ELETTRONICA** si propone di illustrare, nelle sue varie sezioni i prodotti e le apparecchiature più moderni della tecnica specializzata.
All'interesse scientifico, tecnico, industriale, commerciale ed organizzativo essa unisce un interesse turistico notevole perchè si svolgerà nei monumentali palazzi dell'Esposizione Universale di Roma, in coincidenza della grande Esposizione Internazionale dell'Agricoltura 1953 in un meraviglioso scenario di insuperabile bellezza.
Per la prima volta in Italia una Mostra altamente qualificata presenterà insieme al una esposizione di materiali ed apparecchiature un quadro vivo e palpitante delle realizzazioni raggiunte nei campi della scienza, dell'industria e del commercio per il potenziamento dei più moderni mezzi di spettacolo e di cultura: televisione, radio, cinema. Le esposizioni nelle sezioni "Foto-ottica,, ed "Applicazioni varie dell'elettronica,, daranno particolare rilievo ai risultati conseguiti dalla tecnica moderna.
Convegni scientifici, congressi, nonchè prove sperimentali ed altre importantissime manifestazioni che si svolgeranno durante la Rassegna, concorreranno alla maggiore conoscenza delle mete già raggiunte e di quelle da perseguire per la realizzazione del più elevato progresso umano e sociale.

Zona EUR - ROMA - 11-31 Ottobre 1953

CINECITTÀ

IL SERVIZIO SINCRONIZZAZIONE MISSAGGIO E DOPPIAGGIO

Questo servizio comprende due distinte sezioni tra loro collegate: la Sezione Tecnofonico e la Sezione Cinefonico.

La prima provvede alle riprese in sonoro diretto dei film girati negli Stabilimenti, la seconda effettua i doppiaggi dei film stranieri e la sincronizzazione, la musica e il mixage dei film doppiati e dei film girati in presa sonora diretta.

I migliori tecnici italiani curano la messa a punto e la perfetta efficienza delle apparecchiature sonore che costituiscono le due sezioni di cui, qui appresso, si danno i dati di dettaglio.

1) SEZIONE TECNOFONICO

Il Tecnofonico dispone di una vasta dotazione dei più moderni apparecchi di presa sonora sincrona. Sei apparecchi consentono la presa sonora su pellicola fotografica, mentre alla nuova tecnica di presa su pellicola magnetica sono destinati tre apparecchi modernissimi. Questi ultimi appartengono ai più recenti tipi della Western Electric: tipi 1000 e 1100.

Gli apparecchi di presa su fotografico sono del tipo ad area variabile e sono di produzione RCA. Il più moderno di essi, il PM. 50, è installato in uno spazioso autocarro ed è provvisto di una così vasta dotazione di apparecchi di misura e controllo da costituire un perfetto laboratorio acustico a funzionamento completamente autonomo. Le colonne sonore prodotte da questo impianto sono fra le più perfette che la tecnica sonora odierna permette di ottenere. Alle prese in località disagiate e difficilmente accessibili è destinato il PM. 51, pure installato su autocarro, ma completamente smontabile e trasportabile. Due altri autocarri ospitano due impianti PM. 45 tutti provvisti di ottica rinnovata, di compressore elettronico ecc.

Due altri PM. 45 sono analogamente installati su cabine trainabili e sono destinati alle prese in Stabilimento.

2) SEZIONE CINEFONICO

In questa sezione si svolgono le fasi finali e le prese speciali inerenti alla registrazione sonora:

a) La sala di doppiaggio, ad acustica variabile, consente la realizzazione dei più svariati effetti sonori. Alla sala è annessa una cabina di registrazione provvista di un settimo impianto, fisso, di registrazione su pellicola. Le uscite di quattro microfoni e di tre teste sonore « Interlock » possono essere a volontà inserite nei quattro canali del mixer di registrazione. E' così possibile a volontà la registrazione del solo doppiato, ovvero di un mixage diretto, mescolando la voce degli attori con le colonne musica, effetti, ecc.

b) L'auditorium, di cm. 25 × 15 × 10, e di ottima qualità acustica, è dotato di una cabina di proiezione e di una grande cabina di registrazione questa ultima separata dall'auditorium da una grande finestra a doppio cristallo. Il direttore d'orchestra sincronizza l'esecuzione sulla proiezione mentre il tecnico addetto alla registrazione può dosare dalla cabina le uscite di più microfoni (fino a quattro) e inviare il segnale ad uno qualsiasi degli impianti di registrazione in un altoparlante di altissima fedeltà installato nella cabina.

c) La colonna finale è prodotta nella sala mixage in cui ben otto colonne sonore, riprodotte in otto teste sonore sincrone (una accoppiata al proiettore fotografico) possono essere dosate e mescolate e inviate per la registrazione ad uno degli impianti di registrazione. La voce di uno speaker sistemato in una cabina isolata, può essere a volontà inserita nella colonna finale. Anche qui il risultato dell'operazione è controllato in un altoparlante ad alta fedeltà attraverso l'impianto in cui si effettua la registrazione.

Il Servizio dispone dei più moderni microfoni RCA (10001 e 77D) e Western (618, 634) e di tutta l'attrezzatura relativa all'impiego di questi, (cavi, giraffe di tipo leggero e pesante, ecc.). Due apparecchi Play-Back permettono la riproduzione in scene di colonne registrate in precedenza.

TRINCA ANERDI *presentano:*

ELENA GIUSTI - UGO TOGNAZZI

nella Rivista

BARBANERA...
bel tempo si spera

LUNARIO IN DUE TEMPI DI **SCARNICCI** E **TARABUSI**
COREOGRAFIE DI **MARY ANTHONY**
LE MUSICHE ORIGINALI SONO DI **LELIO LUTTAZZI**
FIGURINI DI **SOLDATI** REALIZZATI DA **ANNAMARIA**
BOZZETTI DI **G. BARTOLINI SALIMBENI** PER **BROGGI**

C O N

Raimondo Vianello - Stella Nicolich - Anna Primula Clara Bindi - Barbara Greco - Mary Manca - Franca D'Almar - Armida Portesi - Nella D'Almar - Carla Bertellini - Gitta Schneider - Elenka Markoff - Maria Romagnoli - Coletie Duree - Graziella Tolusso - Phillis King - Pat O' Hara – Alma Jones - Maria Palumbo - Renato Tovagliari - Antonio La Raina - Mimmo Giusto Leo Gavero

Mary Anthony's Dancers

BILLI KIRPICH ★ CLAUDIO VENDITTI

Patricia Bint * Jill Hougham * Toni Ventura * Bruno Scarrone * Paolo Gozlino * Marcello Mazzone * Unches Rol Piero River * Giancarlo Viganoni * Greta Kolbe * Ulla Nillson * Miky Peschard * Elfi Schuster * Charlotte Mann Barbara Gibbon * Jean Sargent * Tony Hughes * Annette Bischoff * Monique Dravigney * Anita Dahms * Pamela Digby

RONNE AUL

RENE' STRANGE

Regìa degli Autori

Dirige l'Orchestra: **Nino Brero**
Maestro sostituto: **Pasquale Esposito**
Direzione scenica. **Bremar**
Seg. amm.: **Giuseppe Vogogna**

Scenotecnico: MARIO CIULLI - 1. Macchinista: PIETRO CLAVIS - 2. Macchinista: ARNALDO GIACOMETTI - Elettricista: VINCENZO CAFIERO - Caposarta: ISA CLAVIS - Attrezzista: ANGELO MERONI - Costruzioni di BOTTELLI CIULLI e CLAVIS

Apparecchi diffusione sonora **" PHILIPS "** - Apparecchi elettrici della Ditta **MARCUCCI** - Calzature di **QUINTÈ** - Cappelli **BANTAM** della S. A. **CERVO** - I vestiti maschili del secondo finale sono di **" VIDES "** - Foto **LUXARDO** - La scena di gomma è della Ditta **M. A. R. E.** di Milano

Le toilettes di ELENA GIUSTI sono di **SCHUBERT** su figurini di MONTEVERDE - I figurini dei quadri: presentazione ELENA GIUSTI - ZODIACO - NOTTE DI S. SILVESTRO sono di **MONTEVERDE**

Amministrazione UMBERTO AQUILINO **Organizzazione GIANNI ANERDI**